



# KUKA VEDÄTTÄÄ JA KETÄ?

Esiintymispalkkioiden eettiset ongelmat dokumentaarisissa teoksissa

Viestinnän koulutusohjelma  
Radio- ja televisioilmaisun  
suuntautumisvaihtoehto  
Opinnäytetyö  
18.10.2007

---

Satu Niemi



## TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma <b>Viestintä</b>		Suuntautumisvaihtoehto <b>Radio- ja televisioilmaisu</b>
Tekijä <b>Satu Niemi</b>		
Työn nimi <b>KUKA VEDÄTTÄÄ JA KETÄ?</b> <b>Esiintymispalkkioiden eettiset ongelmat dokumentaarisissa teoksissa</b>		
Työn ohjaaja/ohjaajat <b>Auli Sillanpää</b>		
Työn laji <b>Opinnäytetyö</b>	Aika <b>18.10.2007</b>	Numeroidut sivut + liitteiden sivut <b>39 + 1</b>
<p><b>TIIVISTELMÄ</b></p> <p>Opinnäytetyössä pohditaan dokumentaarisissa teoksissa esiintyvien ihmisten palkkiokäytäntöjä ja niihin liittyviä eettisiä ongelmia. Näyttelijöille, juontajille ja asiantuntijoille maksetaan sähköisissä viestimissä esiintymisestä. Samalla lailla dokumentaarin tai reportaasin päähenkilö uhraa aikaansa ja voimavarojaan antaakseen kasvot tekijän tärkeäksi kokemalle asialle. Eikö myös dokumentaarisessa teoksessa esiintyvä henkilö ansaitse palkkiota? Erityisesti tilanteen eriarvoisuutta korostaa, jos esiintyjä tulee todella kurjista oloista. Dokumentaari voi menestyä, mutta henkilön elämä jatkuu yhtä vaatimattomana kuin ennenkin.</p> <p>Kiinnostuin aiheesta oman kokemukseni kautta ollessani kuvaamassa tv-inserttejä Brasiliassa. Capoeirasta kertovassa insertissä esiintyvän lapsen opettaja vastusti kuvauksia, ellen maksaisi niistä palkkiota. Asiasta syntyi kiivas kädenvääntö, sillä minulla oli jo lapsen vanhemmilta lupa kuvauksiin. Tapahtuma sai miettimään esiintymispalkkojen ongelmallisuutta niin esiintyjien kuin tekijöidenkin kannalta. Huomasin, ettei asiasta ole paljon kirjallisuutta, eikä tekijöiden keskuudessa ole mitään sääntöjä tai suosituksia asiasta. Lähdin tutkimaan aihetta kirjallisuudesta löytyvien pienien viitteiden ja lehtiartikkelien pohjalta sekä haastattelemalla ohjaajia, toimittajia ja tuottajia.</p> <p>Palkkio ei saa olla motiivina dokumentaarisessa teoksessa esiintymiselle. On tapauskohtaista, palkitaanko henkilö lopuksi rahalla tai muulla tavoin. Itse tekemisen täytyy kuitenkin olla vapaaehtoista. Esiintyjän voi lähes aina korvata toisella, sillä dokumentaarinen teos on teema- eikä henkilökeskeinen. Dokumentaristi tai journalisti ei ole avustusjärjestö, eikä kaikkia teoksessa esiintyneitä voida pelastaa. Sen sijaan yksittäisten ihmisten kautta voidaan tuoda esiin suurempia teemoja. Yleensä teema on tärkeä myös esiintyjälle, joten ihmiset pääosin lähtevät mielellään mukaan. Myös oman elämänsä ja näkökulmansa julkinen esiintuominen imartelee. Koska dokumentaarisessa teoksessa esiintyminen ei perustu palkkioihin, ohjaajalla on suuri vastuu siinä mukana olevista ihmisistä. Vaikka henkilön taloudellinen tilanne ei kohentuisikaan, jollain lailla kokemuksen toivoisi häntä rikastuttavan.</p>		
Teos/Esitys/Produktio —		
Säilytyspaikka <b>Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus</b>		
Avainsanat <b>Esiintymispalkkio, dokumentaarinen teos, dokumenttiohjaaja, reportaasi, tv-insertti, julkisuus</b>		



Degree Programme in Media		Specialisation Radio and Television Studies
Author Satu Niemi		
Title Who Deserves the Money? The Ethical Problems of the Commissions for Performers in Documentaries and Reportages		
Tutor(s) Auli Sillanpää		
Type of Work Final Project	Date 18 October, 2007	Number of pages + appendices 39 + 1
<p>The thesis deals with the ethical problems concerning the commissions for performers in documentaries. Actors, speakers and specialists are paid to perform in the media. In the same way the meaning characters in documentaries or reportages give their time and effort to participate in the work. The thesis addresses the question whether they should be paid in the same way as the other performers. The situation feels even more complicated if the person lives in poor conditions. The documentary can be a success but the main character's life continues as it was before.</p> <p>The research idea arose from the author's own experience in Brazil. During the process of making television insert about capoeira there were arguments about the commission. Capoeira group's master teacher did not accept his student to perform without a payment even though the permission was already given by the child's parents. The event was set to up to highlight the complexity of a performing commission. The thesis is made by literary research and interviews.</p> <p>The commission can not be the motive to perform in a documentary work. Sometimes people can be rewarded in the end – with money or something else. However, the participation has to be voluntary. The performer in a documentary or reportage can almost always be replaced with another person because the focus is more on theme than on performer itself. The documentary film making or journalism has to be separated from humanitarian work. It is impossible to save everybody who participates by giving their face to the theme. In the most of the cases, the theme is important for these people themselves. They are pleased to have a chance to manifest their opinion in public. The director shares huge responsibility of the characters of the documentary work. Being a part of a documentary, people may not make much money. However, the experience should enrich them in some way.</p>		
Work / Performance / Project -		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords performer commission, documentary, director, reportage, television insert, publicity		

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	1
2	TODELLISEN ELÄMÄN ESITTÄJÄT .....	3
2.1	Mitä on dokumentaarinen ilmaisu? .....	3
2.2	Voiko itseään esittää? .....	6
2.3	Ohjaajan vastuu ja paineet .....	7
3	KUULUUKO ESIINTYJÄLLE MAKSAA? .....	9
3.1	Viralliset esiintymispalkkiot .....	9
3.2	Epäviralliset palkkiokäytännöt – rahaa, ruokaa vai lämmintä kättä? .....	11
3.3	Miksi käytännöistä poiketaan? – olosuhteet ja aikataulut .....	13
3.4	Menestysteosten voittajat ja häviäjät .....	14
3.5	Kumpi painaa enemmän: henkilö vai teema? .....	17
4	ESIINTYMISPALKKIOISTA BRASILIA-INSERTEISSÄ .....	19
4.1	<i>Rakkaudesta capoeiraan</i> -insertti: ehtona esiintymispalkkio .....	20
4.2	<i>Rakkaudesta futikseen</i> -insertti: palkkiona osallistuminen .....	22
5	MAINE JA MAMMONA .....	22
5.1	Paikallisväestön palkkiokäytännöt .....	23
5.1.1	Turistialueella kaikki maksaa .....	23
5.1.2	Kulttuuriset kuilut .....	24
5.1.3	Kaukana rahan maailmasta .....	25
5.1.4	Illuusio isoista rahoista .....	26
5.2	Ihana, ihmeellinen julkisuus .....	28
5.2.1	Omaa naapuria kiinnostavampi .....	28
5.2.2	Julkisuuden palkkio ja hinta .....	29
5.3	Onnistuneen yhteistyön edellytykset .....	31
5.3.1	Vapaaehtoisuus .....	31
5.3.2	Luottamus .....	32
6	PÄÄTELMÄT .....	33
	LÄHTEET .....	36
	LIITE	

## 1 JOHDANTO

Pitäisikö dokumentaarisisessa elokuvassa tai reportaasissa esiintyvälle henkilölle maksaa palkkio? Onko palkkioiden maksamisessa tai maksamattomuudessa joitain tiettyjä sääntöjä? Miksi niitä ei lue missään? Riippuuko kaikki siitä, onko haastateltavilla pokkaa pyytää tai tekijöillä pokkaa olla maksamatta? Palkkiokysymys on erittäin herkkä etenkin silloin, kun dokumentaarissa<sup>1</sup>, reportaasissa tai insertissä esiintyvät henkilöt ovat taloudellisesti heikossa tilanteessa.

Dokumentaarisisessa teoksessa esiintyvä henkilö irrottaa aikaa omasta elämästään, käyttää energiaansa ja antaa haastatteluja, jotta kuvausryhmä voisi tehdä työtään. Tavallaan esiintyjäkin on siis töissä. Muutamankin minuutin mittaiseen, huolella tehtyyn reportaasiin voi kulua useita tunteja tai kokonainen kuvauspäivä. Pitkissä dokumentaareissa henkilön elämää saatetaan seurata vuosienkin ajan. Valmis teos voi saada mainetta ja kunniaa. Se voi levitä televisio- tai radiokanaville ja festivaaleille ympäri maailmaa ja tulla palkituksi. Tekijät voivat rikastua, mutta usein karuissa olosuhteissa elävien esiintyjien elämä jatkuu yhtä vaatimattomana kuin ennenkin.

Itseäni asia alkoi kiinnostaa, kun olin kuvaamassa Brasiliassa tv-inserttejä. Onko haastateltavalla tai hänen lähipiirillään oikeutta vaatia esiintymispalkkiota? Kysymykseen on suoralta kädeltä hyvin vaikeaa vastata tiukka ”ei”, ainakaan silloin kun esiintyjät tulevat köyhistä oloista. Toisaalta jos yhdelle maksetaan dokumentaarissa esiintymisestä tai pelkästä haastattelusta, näin tulisi toimia kaikkien kohdalla. Muutenhan palkkiot keräi-

---

<sup>1</sup> *Dokumentti*-sanana käytän työssäni termiä *dokumentaari*. Vrt. esim. englannin kielen sana *documentary*. (Ks. esim. Helke 2006, 18, 48.)

sivät vain henkilöt, jotka älyivät niitä pyytää - ja ehkä ne, jotka herättävät sääliä. Tämä taas on vielä syrjivämpi tapa toimia kuin olla maksamatta kenellekään.

Jos palkkiot astuvat kuvioon, suhde ohjaajan ja päähenkilön välillä muuttuu. Dokumentaarin tai reportaasin päähenkilön rooli muuttuu lähemmäksi näyttelijää. Motiivi ei välttämättä enää ole itse tuotoksessa – eli tärkeäksi kokeman asian julki tuomisessa – vaan palkkiossa. Raha saattaa houkuttaa esiintyjä. Silloin kun lisätienestin tarve on todellinen, pieni dramatisointi ei tunnu kovin vakavalta rikkeeltä. Nauhan pyöriessä saatetaan toimia täysin erilailla kuin normaalisti – tai kertoa asioita, jotka eivät ole totta. Tämä syö jo journalistista uskottavuutta.

Käytän työssäni pääasiallisina lähteinä kirjallisuutta, lehtiartikkeleita, asiantuntijoiden kirjoituksia sekä teemahaastatteluja. Valitsin haastateltavikseni kolme erilaista alalla toimivaa ammattilaista. He kaikki ovat joutuneet työssään pohtimaan dokumentaaristen teosten esiintymispalkkioproblematiikkaa. Adreane Oliveira on brasilialainen journalisti, joka työskentelee tällä hetkellä São Paulon osavaltiossa *Correio de Uberlândia* -lehden online-toimituksen vastaavana toimittajana. Ditte Uljas on freelance-dokumentaristi ja -kuvaaja. Pentti Väliahdet on Yleisradion dokumentaarituotantojen vastaava tuottaja.

Päädyin tekemään teemahaastattelut, vaikka menetelmä on melko hidas ja työläs. Haastattelut nauhoitettiin mikroфонia ja minidisc-nauhuria käyttäen ja litteroitiin. Silti oli hyväksyttävä, että haastattelumateriaalin luotettavuus on kiinni myös omiin kokemuksiini perustuvasta käsityksestä (Hirsjärvi & Hurme 1991, 130). Tähän tutkimukseen metodi kuitenkin sopi. Haastattelutilanteessa teemahaastattelu antoi vapauden poiketa suunnitelluista kysymyksistä ja esittää lisäkysymyksiä (Routio 2007). Jätin myös avoimeksi sen, että jopa alun perin valittu näkökulma saattoi muuttua matkan varrella. Tämä oli tärkeää tätä tutkimusta tehdessä, sillä haastateltavilla saattoi olla uutta, yllättävääkin kerrottavaa, jota en mahdollisesti itse olisi huomannut kysyä.

Oma tieto- ja kokemuspohjani dokumentaaristen teosten esiintymispalkkioista on vähäistä – siksi halusinkin pureutua juuri kyseiseen aiheeseen. Lisäksi tutkittavasta asiasta on todella niukasti painettua tietoa. Tästä syystä haastattelemanani ihmiset toimivat myös eräänlaisina informantteina. Tässä poikkesin perinteisestä teemahaastattelusta – henkilöt eivät itsessään olleet tutkimuksen kohteita, vaan enemmänkin asiantuntijalähteitä käsittelemiini asioihin. Olen käyttänyt heidän haastattelujaan niin suorina sitaatteina kuin

oman pohdintani lomassa kirjallisuuslähteiden tavoin. Lisäksi suorissa sitaateissa olen editoinut haastatteluista nauhoitettua puhetta yleiskielisempään ja ymmärrettävämpään muotoon.

Seuraavassa luvussa erittelen käyttämiäni käsitteitä. Pohdin, mitä tarkoitetaan käsitteellä dokumentaarinen teos ja voidaanko sen päähenkilöä kutsua esiintyjäksi. Kolmannessa luvussa esittelen dokumentaaristen teosten virallisia ja epävirallisia esiintymispalkkiokäytäntöjä. Pohdin myös, miksi käytännöistä joskus poiketaan. Käsittelen ranskalaisen ohjaajan Nicolas Philibertin oikeudenkäyntiä, jossa hänen dokumentaarinsa päähenkilö vaati suorituksestaan jälkikäteen esiintymispalkkiota. Neljännessä luvussa esittelen tapusta, jossa itse olin tekemässä Brasiliassa tv-inserttejä ja jouduin kohtaamaan esiintymispalkkioihin liittyviä ongelmia. Viidennessä luvussa pohdin ohjaajan ja esiintyjän yhteistyön edellytyksiä ja haasteita. Perehdyn myös ihmisten motiiveihin esiintyä dokumentaarisessa teoksessa. Kuudennessa luvussa kokoan yhteen päätelmät, jotka tutkimukseni kautta selvisivät. Pohdin myös, pitäisikö dokumentaaristen teosten esiintymispalkkiokäytännöistä tehdä selkeitä kansainvälisiä suosituksia.

## 2 TODELLISEN ELÄMÄN ESITTÄJÄT

Tässä luvussa erittelen ja pohdin opinnäytetyön termejä. Mitä tarkoitetaan käsitteellä dokumentaarinen teos? Entä voiko dokumentaarisen teoksen päähenkilöä kutsua esiintyjäksi, vaikka hänen nimenomaan ei pitäisi esittää mitään eikä ketään? Perustelen myös käyttämäni sanaa *dokumentaari*. Lopuksi käyn läpi, millaista vastuuta ja millaisia paineita ohjaajan on kannettava dokumentaarista teosta tehdessään. Miten ohjaajan työ eroaa dokumentaarista elokuvaa ja fiktiota tehdessä?

### 2.1 Mitä on dokumentaarinen ilmaisu?

Pohdin pitkään, miten määrittelin käsitteen dokumentaarinen teos. Seuraavassa pyrin hahmottamaan siihen sisältyviä lajityyppejä avaamalla termit *tv-insertti*, *reportaasi* ja *dokumentaari*.

*Tv-insertti*, joka itselläni on tutkimuksessa esimerkkitapauksena, on ohjelman sisällä oleva itsenäinen ja valmiiksi editoitu osio, joka on yleensä muutaman minuutin pituinen. Normaalisti tv-inserttejä käytetään uutis-, asia- ja makasiiniohjelmissa. Insertit voivat olla dokumentaarisia tai fiktiivisiä. Tässä tutkimuksessa käsittelen ainoastaan dokumentaarisia inserttejä. Koska kuvaavani tv-insertit toimivat itsenäisinäkin teoksina, niitä voidaan pitää myös dokumentaarisina lyhytelokuvina.

Reportaasi on tärkeä dokumentaarisen ilmaisun lajityyppi. Sana tulee latinankielisestä käsitteestä *reporta're*, joka tarkoittaa sanoman tuomista, takaisin kantamista, sitä että tuo jotain tullessaan. Sitä se tarkoittaa nykyäänkin: joku menee paikan päälle, näkee, kuulee ja raportoi. (Nousiainen 1998, 117.) Kuvareportaasia pidetään lehtijournalismin kuninkuuslajina. Helsingin Sanomien kuukausiliitteen toimittajan Anu Nousiaisen mukaan reportaasin pitää olla persoonallinen, tekijänsä näköinen. Se on luonteeltaan kuvaavaa eikä useimmiten kovin analysoivaa. (Nousiainen 1998, 117–118.) Reportaaseja tehdään suhteellisen paljon myös sähköisessä viestinnässä. Siinä kuninkuuslaji on kuitenkin *dokumentaari*. Myös dokumentaariin liittyy samanlainen totuudellisuuden vaade kuin uutisjournalismiin (Väliahdet, haastattelu 22.8.2007). Näin ollen dokumentaarin ohjaamiseen voidaan soveltaa Journalistin ohjeita siinä missä dokumentaarisen insertin tai reportaasinkin tekemiseen. Myös ohjaajan on ”pyrittävä totuudenmukaiseen tiedonvälitykseen” (Journalistin ohjeet 2005, 5).

Dokumentaari ei kuitenkaan ole pelkkää tiedonvälitystä. Se on myös taiteen muoto. Siinä missä reportaasi lasketaan ajankohtaisjournalismiksi, dokumentaari on yksi elokuvan lajityyppi. Elokuva puolestaan ei ole niinkään älyllinen, vaan ennen kaikkea emotionaalinen väline. Yleisö prosessoi ääntä ja kuvaa tunteiden, ei logiikan kautta (Webster 1996). Englanninkielisen sanan *documentary* keksijänä pidetyn dokumentaristipioneerin John Griersonin mukaan se on ”todellisuuden luovaa käsittelyä”. Se ei siis ole vain objektiivista tallentamista näkyvästä todellisuudesta. (Ks. esim. Hoikkala 2006.) Siinä missä reportaasi yrittää mahdollisimman laajasti ja objektiivisesti tarkastella asiakokonaisuutta, dokumentaarin on tarkoitus syventyä valittuun teemaan kapeasti ja syvälle (Väliahdet, 22.8.2007). Yksi tapa määritellä dokumentaarisen teoksen käsite olisi käyttää termiä ei-fiktiivinen. Tämä jäykähkö suomennos sanasta non-fiction määrittelee dokumentaarisen teoksen negaation kautta pohtien, mitä se *ei* ole. Dokumentaaristen elokuvien ohjaajana ja luennoitsijana tunnettu Jouko Aaltonen pitää kirjassaan *Todellisuuden vangit vapauden* valtakunnassa määritelmää vartenotettavana: dokumentaari ei ole



fiktiota, tv-journalismia, opetuselokuvaa, eikä propagandaa. (Aaltonen 2006, 48.) Se on genre, joka dramatisoi fiktion sijasta faktaa (Barsam 1992, 3).

Käytän työssäni suomen kieleen juurtuneen *dokumentti*-sanana sijasta dokumentaristi Susanna Helken innoittamana termiä *dokumentaari*. Helke perustelee dokumentaari-sanan käyttöä väitöskirjassaan. Hänen mukaansa dokumentti ja dokumenttielokuva ovat ilmaisuina kömpelöjä ja ennen kaikkea huonosti suomennettuja. Esimerkiksi englanniksi käytetään termejä *documentary* ja *documentary film*. Dokumentti sanana johtaa myös harhaan. Asiakirja tai informaation säiliö viittaavat johonkin absoluuttiseen todistukseen, jonka käyttötarkoitus on vakuuttaa jotakin tiedollisesti tai juridisesti. (Helke 2006, 18, 48.) Tämä taas ei voi määritellä dokumentaarista elokuvaa, sillä teos on aina enemmän tai vähemmän ohjaajan subjektiivinen näkemys asiasta. Dokumentaari ei ole dokumentti. Sen sijaan adjektiivi *dokumentaarinen* on väljä ja osuvakin määritelmä, sillä se ei edellytä ”toden” todistamista tai sen osoittamista, että jotakin on ollut juuri ja vain tällaisena. Se lupaa vain suhteellisen mahdollisuuden (Helke 2006, 149). Elokuvaohjaaja Websterin (1996) sanoin: dokumentaarinen elokuva ei voi olla objektiivinen, mutta siinä voi olla totuus (joskus).

Dokumentaarisen elokuvan käsite voidaan jakaa eri lajityyppeihin sen mukaan, millä perusteella dokumentaareja halutaan määrittää. Lajityypit voidaan jakaa esimerkiksi ”todellisuuden vaatimuksen” perusteella, jolloin löyhästi ajateltuna voitaisiin asettaa ne reportaasin ja fiktion väliin. Näin ollen järjestys voisi olla seuraavanlainen: seurantadokumentaari<sup>2</sup>, cinema vérité, dokumentaariessee, subjektiivinen dokumentaari ja kokeileva dokumentaari (TAIK opinto-opas 2003).

Lajityyppien sekamelskassa genret sekoittuvat niin katsojien kuin tekijöidenkin mielisissä, välillä tietoisesti, välillä tiedostamatta. Lajityypin tulkintaan voi vaikuttaa esimerkiksi esittämiskonteksti. Aaltonen muistuttaa, kuinka televisio esityspaikkana havainnollistaa esityskontekstin tärkeyttä.

*Periaatteessa sama dokumentti voidaan näyttää TV1:n Ulkolinjassa tai Ykkösdokumentin ohjelmapaikalla. Esityspaikasta ja -ajasta riippuen se mielletään eri genreen kuuluvaksi, ajankohtaisreportaasiksi tai taiteeksi.*

(Aaltonen 2006, 48.)

---

<sup>2</sup> TAIK opinto-oppaassa käytetään termejä seurantadokumentti, dokumenttiessee jne. Olen tekstin yhtenäisyyden vuoksi muuttanut dokumentti-sanat muotoon dokumentaari. Tämä ei muuta lähteen asiasisältöä ja istuu paremmin käyttämäni terminologiaan.

Insertit, reportaasit ja dokumentaarit eivät ole uutissähkeiden kaltaisia nopeita välähdyksiä, jotka kilpailevat uutiskynnyksestä muiden viimeisen tunnin aikana tulleiden tiedotteiden kanssa. Fiktio tavoin myös dokumentaareissa ja reportaaseissa voi olla – ainakin alustava – käsikirjoitus ja draaman kaari. Niissä on yleensä yksi päähenkilö tai useampi tärkeä hahmo esiintymässä. Dokumentaarinen ilmaisu on aina leikittelyä faktan ja fiktion välillä. Tilanteiden lavastaminen ei sinänsä tee dokumentaareista vääristeleviä, yhtä vähän kuin tilanteisiin puuttumaton havainnointi metodina takaisi vedenpitävästi autenttisuuden tai todenmukaisuuden (Helke 2006, 200). Esiintyjät eivät kuitenkaan näyttele. Mitä kauemmin teosta kuvataan ja siinä esiintyvien henkilöiden kanssa vietetään aikaa, sen paljaammaksi ja henkisesti vaativammaksi usein muodostuvat heidän roolinsa. Toisaalta tämä antaa ihmiselle myös mahdollisuuden tulla syvällisemmin ja laajemmin kuulluksi.

## 2.2 Voiko itseään esittää?

Dokumentaarisissa teoksissa esiintyville henkilöille on välillä vaikeaa määrittää napakkaa käsitettä. Seuraavassa pohdin eri vaihtoehtoja ja perustelen, miksi itse päädyin käyttämään termiä *esiintyjä*, vaikka kyse ei ole palkatuista näyttelijöistä. Oliveira puhuu henkilöistä reportaasien ja juttujen *lähteinä* ja *todistajina* – silloinkin kun kyse ei ole vain kommentista tai lyhyestä lausunnosta uutisjuttuun (Oliveira, haastattelu 17.6.2007). Tämä johtunee siitä, että Oliveira näkee jutut teemojen, eikä niinkään yksittäisten ihmisten kautta. Näin ollen henkilöt tavallaan toimivat vain *välineinä* teemojen esiintuomiseksi. Henkilöt eivät ole kuitenkaan vain välineitä, vaan samalla myös kameran ja mikrofonin *kohteita*. Teknisessä mielessä tämä termi on hyvin käyttökelpoinen – se kuvaa *objektia*, johon ääntä ja kuvaa tallentavat laitteet kohdennetaan.

Itse en ohjaajan roolissa kuitenkaan puhuisi ihmisistä kohteina. Myös monet tutkijat ovat pohtineet paljon käytetyn sanan ongelmallisuutta. Sosiologi Leonard Schatzman on käyttänyt kenttätutkimuksissaan termiä *isäntä* (engl. *host*), sillä hänestä ihmisen toimintaa tutkittaessa ei saa ajatella, että kyseessä olisi jokin tarkkailun kohde (Schatzman & Strauss 1973, ix). Tavallaan myös dokumentaarisen teoksen päähenkilöä voitaisiin pitää isäntänä – tai emäntänä – jonka luona ollaan kylässä. Tämä on mielestäni mainio aspekti pitää mielessä, kun ohjataan ihmisiä dokumentaarisissa teoksissa. Kuitenkaan en usko

sen olevan täysin käyttökelpoinen kaikissa tilanteissa. Sitä paitsi, mikä on ohjaajan rooli, jos päähenkilö on isäntä?

*Esiintyjä*-termi on selkeä, kun kyseessä on esiintyvä taiteilija. Tuolloin sanasta tulee mielleyhtymä, että joku esittää jotakin. Dokumentaarisessa ilmaisussa dokumentoinnin kohde ei kuitenkaan esitä mitään roolia, vaan ainakin periaatteessa on oma itsensä. Voi ko itseään esittää? Esiintyjä-termi voitaisiin helposti kiertää puhumalla kuvattavista, mutta silloin rajattaisiin turhaan pois kaikki pelkkään audioon tukeutuva dokumentaarinen ilmaisu, kuten radiofeature. Usein käytetty termi on ohjelmassa tai elokuvassa esiintyvä henkilö (esim. Aaltonen 2006, 198). Niin sana esiintyvä kuin esiintyjä on johdettu verbistä esiintyä. Sana esiintyä jaetaan Kielitoimiston sanakirjassa (2006) kolmeen päämerkitykseen:

1. Näyttäytyä, olla ihmisten parissa, käyttäytyä: *esiintyä edukseen*
2. Toimia jossakin asemassa: *esiintyvä taiteilija, esiintyä julkisuudessa*
3. Olla olemassa, käytössä, ilmaantua, sattua: *veden esiintyminen luonnossa, oireiden esiintyminen*

Esiintyminen voi siis ilmentää käyttöyhteydestä riippuen täysin passiivisesta ja tahdosta riippumattomasta jossain paikassa olemisesta aina performatiiviseen näyttäytymiseen. Sanan merkityksen laajuutta ajatellen esiintyjä ei ehkä olekaan niin huono käsite dokumentaarisen teoksen päähenkilölle. Myös muun muassa Elonet-elokuvatietokanta käyttää dokumentaarisissa elokuvissa esiintyvistä henkilöistä termiä esiintyjät. Fiktioelokuviin esiintyjät määritellään näyttelijöiksi. (Elonet 2006.) Tässä yhteydessä esiintyjä on siis nimenomaan dokumentaariin elokuvaan liitetty termi. Tutkielmassani päädyin siis käyttämään ensisijaisesti termiä esiintyjä. Tämän lisäksi käytän ajoittain myös termiä päähenkilö. Näin toimin, mikäli haluan korostaa henkilön muita esiintyjäjä keskeisempää roolia teoksessa.

### 2.3 Ohjaajan vastuu ja paineet

Koska dokumentaarisissa elokuvissa ja reportaaseissa ollaan aina tekemisissä todellisten ihmisten ja todellisen maailman kanssa, eettistä vastuuta ei voida välttää (Aaltonen 2006, 190). Dokumentaarin ongelma on kaksisuuntainen paine esittää todellisuutta ja tehdä se samalla luovasti (Winston 2000, 115). Visuaalisen antropologian tutkija Jay

Ruby (2000, 141) on jaotellut dokumentaarin tekijän eettiset ongelmat neljään luokkaan:

- 1) tekijän suhde omiin sisäisiin eettisiin ongelmiin; kuinka uskollinen hän on itselleen taiteilijana
- 2) tekijän suhde rahoittajiin
- 3) tekijän suhde kuvattavaan kohteeseen
- 4) tekijän suhde yleisöön

Aihetta käsittelevät teoreetikot keskittyvät tavallisesti viimeiseen kohtaan, eli tekijän ja yleisön välisiin ongelmiin (Aaltonen 2006, 191). Ohjaajat eivät sen sijaan pidä tekovaiheessa suhdettaan katsojiin erityisen pulmallisena. Elokuvaohjaaja Pirjo Honkasalon mielestä juuri suurinta katsojien kunnioittamista on, ettei välitä heistä. Hänestä ohjaajan on uskottava yleisöönsä, eikä pitää heitä lähtökohtaisesti itseään tyhmempinä. Jos yleisöönsä uskoo, siitä ei tarvitse huolehtia. (Aunimo 2005.) Sen sijaan ohjaajan suhteesta ja vastuusta esiintyjiin on olemassa paljon vähemmän kirjallista aineistoa. Silti juuri tämä on aihe, jota ohjaajat kaikista eniten pohtivat, ja josta kantavat huolta (Aaltonen 2006, 191–192). Honkasalo painottaa, että esiintyjistä on suuri vastuu dokumentaarissa siksi, että heille ei makseta palkkaa, kuten fiktiossa. Dokumentaarin ja fiktion tekemisen eroa hän kuvaa näin:

*No fiktio, siellähän mä aina lepäilen, kun saa siellä nukketalossa maksettuja näyttelijöitä ohjata.*

(Aaltonen, Honkasalon haastattelu 2006)

Dokumentaarisen ilmaisun tutkija, professori Bill Nichols on myös pohtinut ohjaajien eettistä vastuuta päähenkilöistään.

*Dokumentaaria tehtäessä yhdeksi tärkeäksi kysymykseksi nousee: ”mitä tehdä ihmisille?” Vastaus tähän on hyvin helppo, jos puhutaan fiktioista. Silloin ihmiset ovat näyttelijöitä ja he tekevät niin kuin ohjaaja pyytää. Heille myös maksetaan tehdystä työstä siinä missä muullekin kuvausryhmälle. Non-fiktiofilmeissä vastaus ei ole yhtä yksinkertainen. Dokumentaareissa ihmisiä kohdellaan sosiaalisina toimijoina. Heidän oletetaan jatkavan elämäänsä enemmän tai vähemmän normaalisti myös kameran käydessä.*

(Nichols 2001, 5, opinnäytetyön tekijän suomennos)

### 3 KUULUUKO ESIINTYJÄLLE MAKSAA?

Dokumentaarisessa teoksessa esiintyjät antavat suuren panoksensa ohjelman onnistumiseksi. He myös käyttävät aikaansa ja energiaansa sekä antautuvat teoksen esittämisen myötä julkisuudelle. Prosessi kuluttaa henkisesti – toisia enemmän ja toisia vähemmän. Pitäisikö heille maksaa? Mitkä ovat tekijöiden ja esiintyjien roolit? Jos teos menestyy, kenen ansiota se on? Pitäisikö ohjaajan jakaa saamansa rahapalkinto esiintyjien kanssa? Käsittelen tässä luvussa aihetta kirjallisuuden sekä haastattelujen pohjalta. Esittelen ensin viralliset palkkiokäytännöt. Sen jälkeen pureudun tekijöiden omiin käytäntöihin tilanteissa, joissa ohjeena ei ole painettua sanaa. Pyrin selvittämään, ovatko kyseessä niin sanotut kirjoittamattomat lait, vai vaihtelevatko käytännöt täysin ohjaajasta riippuen. Käsittelen julkisuutta saaneen tapauksen Philibertin *Nytpä tahdon olla mä* -dokumentaariin (*Être et avoir*, Ranska 2002) liittyvästä oikeudenkäynnistä. Tapauksen kautta tuon esiin eri näkemyksiä siitä, tulisiko esiintyjälle maksaa palkkio vai ei.

#### 3.1 Viralliset esiintymispalkkiot

Virallisia ohjeita dokumentaarisissa teoksissa esiintymisen palkkioista ei ole. Radio- ja televisiotoimittajien liiton julkaisema Yhtyneet-sopimus – eli Yleisradion sekä useiden viestintäalan järjestöjen allekirjoittama, palkkioita ja työehtoja käsittelevä sopimus – erittelee kuitenkin joitain esiintymispalkkioita. Yhtyneet-sopimuksen mukaan palkkioita ei makseta esiintyjille uutisluontoiseksi lausunnoksi mielletävästä haastattelusta, joka liittyy esiintyjän virkaan, toimeen tai tehtävään. Myöskään poliittisissa ohjelmissa esiintymisestä ei makseta palkkiota. Sen sijaan, jos tehtävä vaatii erityistä valmistautumista, palkkioperusteet selvitetään sopimusta tehtäessä. Seuraavassa taulukossa näkyvät television esiintymispalkkiot. Taulukossa käytetyt luvut ovat Yhtyneet-sopimuksesta (taulukko 1).

Taulukko 1. Yhtyneet-sopimuksessa on määritelty selkeästi vain lausunnot, haastattelut, asiantuntijalausunnot ja esitelmät.

<b>Lausunnot ja haastattelut</b>	
	EUR
viiteen minuuttiin saakka	68,37
ja kultakin seuraavalta minuutilta	6,28
<b>Asiantuntijalausunnot ja esitelmät</b>	
	EUR
viiteen minuuttiin saakka	188,07
ja kultakin seuraavalta minuutilta	17,01

Asiantuntijalausunto edellyttää, että tehtävä on annettu etukäteen ja asiantuntija on joutunut valmistelemaan ja tutkimaan asiaa ennen vastauksensa antamista. Asiantuntijaksi voidaan luokitella henkilö, joka on väitellyt tohtoriksi tai muulla tavoin hankkinut suuren kokemuksen kyseessä olevista asioista. Esiintyjältä edellytetään myös osallistumista mahdollisen kuvituksen suunnitteluun. (Yhtyneet-sopimus 2006, 39.) Sopimuksessa on hinnoiteltu myös erikseen keskusteluun osallistuvien palkkiot. Sen sijaan siinä ei käsitellä lainkaan muiden kuin asiantuntijoiden ja ammattiin liittyvien haastattelujen palkkiota. On myös muistettava, että edes yllämainittuihin käytäntöihin eivät ole sitoutuneet Ylen ulkopuoliset, itsenäiset tuotantoyhtiöt.

Oikeutta esiintymispalkkioon voidaan miettiä myös sen perusteella, *kenen teos* valmis ohjelma, insertti tai dokumentti ensisijaisesti on. Normaalissa haastattelussa luovan työn tekee toimittaja. Haastateltava antaa tietoja kysyttyihin seikkoihin. Jutun syntymisen kannalta hän on siis toimittajan apuhenkilö, jolle ei synny tekijänoikeutta (Vuortama & Kerosuo 2004, 147). Ainoastaan tapauksia, joissa esimerkiksi radiotoimittaja kysyy lyhyen kysymyksen ja haastateltava pitää aiheesta pienoisesitelmän, tekijänoikeus jaetaan. Tässä tapauksessa haastattelua on luontevaa pitää yhteisteoksena (Vuortama & Kerosuo 2004, 147). Näin ollen tällaiselle esiintyjälle kuuluu maksaa korvaus, kuten taulukosta 1 ilmenee.

### 3.2 Epäviralliset palkkiokäytännöt – rahaa, ruokaa vai lämmintä kättä?

*Meidän roolimme on näyttää erilaisia todellisuuksia, näyttää asiat niin kuin ne ovat, jotta asioista vastuussa olevat tahot voisivat ryhtyä toimenpiteisiin. Jos aihe on poliittinen, se kuuluu osavaltioiden ratkaistavaksi. Jos se liittyy jokapäiväiseen arkeemme, asia on kunnanvaltuuston vastuulla, tai jonkin asiaan vihkiytyneen järjestön aluetta. [--]Me olemme paikalla kertoaksemme tarinoita – todellisia tarinoita, jotka vetoavat ihmisten tunteisiin, jotta heillä heräisi halu auttaa. Sen sijaan emme ole siellä sosiaalityöntekijöiden virassa.*

(Oliveira, haastattelu 17.6.2007; opinnäytetyön tekijän suomennos.)

Oliveira ei hyväksy dokumentaaristen teosten esiintymispalkkioita missään muodossa. Journalisti ei voi antaa eikä ottaa vastaan lahjuksia. Oliveiran mielestä periaatteen on oltava tiukka ja ehdoton, muutoin rajaa voidaan aina ”tarvittaessa” venyttää, kunnes ei enää voida puhua journalistisesta työstä. Oliveira kertoo esimerkin eräästä alaistensa tekemästä reportaasista Brasiliassa. Kyse oli sairaasta, kodittomasta miehestä, joka asui moottoriteiden välissä olevan betonisen likavesikaivon suulla. Vaikka toimittaja ja kuvaaja näkivät tilanteen vakavuuden, he eivät antaneet miehelle ruokaa tai rahaa. He tekivät jutun lehteen. Sen ilmestyttyä toimitukseen tuli valtava määrä soittoja ihmisiltä, jotka halusivat auttaa. Tätä kautta mies sai asunnon, pääsi hoitoon ja sosiaaliturvan piiriin. (Oliveira 17.6.2007.)

Oliveira on haastattelemistani ihmisistä selkeästi tiukin periaatteissaan. Uljas (haastattelu 16.8.2007) kertoo usein tarjoavansa esiintyjille ruoat kuvauspaikalla. Nousiainen (1998, 134) kantaa ulkomaan kuvausmatkoilla mukanaan tuliaisista – tupakkaa, makeisia, kuivamustekyniä tai viskipulloja. Honkasalo on vienyt kuvattavilleen vaatteita ja ruokaa (Valleala 2004). Väliahdetin mielestä ”yleishumaanilla” periaatteella voidaan maksaa varsinaisia esiintymispalkkioitakin. Palkkio ei saa kuitenkaan olla ehto tekemiselle, ja siitä päätetään vasta teoksen valmistuttua. (Väliahde 22.8.2007.) Myös dokumentaristi Virpi Suutari painottaa, että kuvausten alkuvaiheessa rahan antaminen voi vääristää esiintyjän motiiveja ja totuutta (Aaltonen 2006, 195).

Aaltonen (2005) puolestaan kannattaa systemaattista palkkion maksua dokumentaareissa esiintyville ihmisille. Hänkin tosin painottaa, että rahan tarjoaminen kannattaa ottaa esiin kunnolla vasta kuvausten loputtua. Muutoin maksaminen voi tuoda esiintyjälle tarpeen miellyttää ohjaajaa. Aaltonen kuitenkin myöntää rahalliseen puoleen liittyvän ongelmia. Hänen dokumentissaan *Kusum* (Suomi 2000) esiintyi kaksi tärkeää henkilöä,

14-vuotias Kusum-tyttö ja häntä hoitava arvostettu parantaja. Aaltonen joutui maksamaan Kusumille salaa johtuen parantajan korkeasta yhteiskunnallisesta asemasta. Maksaminen tytölle olisi ollut parantajaa kohtaan loukkaus. (Aaltonen 2005.)

Yleisradio on maksanut 200–300 euron palkkioita, mikäli kyseessä on esimerkiksi yhteiskunnan kovasti kolhima henkilö, joka antaa kasvot tärkeälle aiheelle. Jos ohjaaja tämän kaltaisessa tilanteessa kääntyy tuottajan puoleen kysyen, voidaanko palkkio maksaa, näin pääsääntöisesti tehdään. Väliahdet kertoo, että silloin esiintyjä yleensä osaa arvostaa pientäkin summaa – vaikka se ei tämän elämää muuttaisikaan. Väliahdet tosin arvelee, että esimerkiksi BBC:llä palkkiot saattavat olla suurempia. (Väliahdet 22.8.2007.)

Nousiainen ei pääsääntöisesti maksa haastatteluista. Hän kertoo mieluummin vievänsä ihmiset syömään, ostavansa ruokaa tai antavansa tuliaisia. Pohjoiskorealaiselle oppaalleen hän antoi lyhytaaltoradion. Joskus on kuitenkin tilanteita, missä rahan antaminen tuntuu järkevimmältä. Tällainen tilanne voi olla, jos henkilö on ollut jutun syntymisessä suureksi avuksi ja on silminnähden kurjassa tilanteessa. Silloinkin Nousiainen pyrkii kiertämään varsinaisen esiintymispalkkion maksamisen kirjoittamalla kuitenkin esimerkiksi tulkkauksesta. Nousiainen haluaa olla tiukka periaatteessaan:

*Journalismi kaivaa maata altaan, jos haastateltavat parantelevat kertomuksiaan siinä toivossa, että saavat rahaa. Vaara on todellinen varsinkin kriisialueilla, joilla uutisnälkäinen satapäinen lehdistö ja köyhät paikalliset kohtaavat.*

(Nousiainen 1998, 134–135.)

Valitettavasti aina on tapauksia, joissa henkilö on pyytänyt rahaa ja hänelle on maksettu, jotta hän kertoisi reportterille tai ohjaajalle tarinansa. Myöhemmin on käynyt ilmi, ettei juttu ollutkaan totta. Väliahdetin mukaan näin on käynyt muun muassa Espanjassa ja Englannissa. Hän harmittelee, että tällaisissa tapauksissa ei kärsi ainoastaan tekijä, vaan koko kanavan ja yleisradiotoiminnan uskottavuus. (Väliahdet 22.8.2007.) Myös Oliveira kertoo Brasiliassa olleen muutamia varmistuneita tapauksia jutuista, joissa on vääristelty totuutta ja maksettu palkkioita. Hän uskoo, että väärinkäytökset liittyvät juuri menestyneimpiin mediataloihin ja brändeihin. Kun kanava tai ohjelma on katsojatilastojen kärjessä, johtopaikalta ei haluta pois. Silloin kasvaa riski, että sensaatiomaiset jutut ovatkin ostettuja. (Oliveira 17.6.2007.)



Suurten mediatalojen väärinkäytöksiä tulee esiin harvakseltaan. On tärkeää, että sattuneet tapaukset ovat paljastuneet ja saaneet julkisuutta. Ostettuja juttuja on todellisuudessa varmasti enemmän. Erityisen haitallisia dokumentaarisiksi lavastetut tapaukset ja keksityt tai väritetyt ”tositarinat” ovat teollistuvissa maissa, joiden asukkaisiin televisio-olla on suunnaton valta ja auktoriteetti. Suomessa vaaditaan medialukutaidon opettamista koulussa. Sen sijaan esimerkiksi Brasiliassa kamppaillaan vielä väestön ”tavallisen” lukutaidon saavuttamiseksi. Tunnettu brasilialainen journalisti ja kirjailija Guilherme Jorge de Rezende väittää, että Brazilian suuret televisioyhtiöt ovat paljon kiinnostuneempia taloudellisista intresseistään kuin kansalaisten tarpeista. Siksi maan televisiojournalismi tuskin täyttää tyydyttävästi sen sosiaalista missiota. (de Rezende, 2000, 24.) Tämän merkitystä ei voida aliarvioida maassa, jonka yli 15-vuotiaista asukkaista vain joka neljäs ymmärtää sanomalehtitasoista kieltä (Ibope 2003). Televisio onkin ylivoimaisesti tärkein informaatiolähde brasilialaisille.

Dokumentaarisen ilmaisun ammattilaisten keskuudessa esiintymispalkkiokäytännöt vaihtelevat paljon. Yhteistä tekijöille on kuitenkin periaate, että esiintyjille ei tulisi maksaa etukäteen tai tekemisen alkuvaiheessa. Palkkion toivossa mukaan lähtevä ihminen voi lievimmillään ”parannella” kertomustaan. Pahimmillaan hän voi jopa olla eri ihminen kuin ohjaajalle tai katsojalle uskotellaan.

### 3.3 Miksi käytännöistä poiketaan? – olosuhteet ja aikataulut

Dokumentaristin tulee paneutua kuvattavansa elämään, ymmärrettävä hänen ajatusmaailmaansa ja saatava hänen luottamuksensa. Tämä tapahtuu elämällä hänen elämäänsä hetken ajan (Webster 1995, 2). Hetki on suhteellinen käsite, mutta nykyisillä tuotantobudjeteilla se vaikuttaa olevan hyvin lyhyt. Tämä riippuu tietysti tuotannosta ja siitä, minkä pituista teosta ollaan tekemässä. Honkasalo teki *Melancholian 3 huonetta* -dokumentaaria (Suomi 2004) neljä vuotta. Tosin suurin osa ajasta haaskautui kuvauslupien odotteluun. (Nordiska rådets filmpris 2005.) Honkasalo lienee silti pystynyt tekemään kattavia ennakkotutkimusmatkoja.

Omien kokemusteni ja kuulemani perusteella kiire on kuitenkin monen tekijän realiteetti ahtaalle ajettujen tuotantoyhtiöiden kireissä aikatauluissa ja budjeteissa. Silti kiire ei saisi välittyä esiintyjälle. Dokumentaarisissa teoksissa ottojen pitäisi sujua rauhallisesti. Toisin kuin fiktiossa, esiintyjä ei ole ammattilainen. Siksi hänelle pitäisi antaa myös ai-

kaa totutella kuvausryhmän ja kaluston läsnäoloon. Samalla kuitenkin pitäisi olla tehokas ja täsmällinen.

Välillä paineet teoksen valmistumiseksi aiheutuvat muista kuin päähenkilöstä. Myös silloin palkkioiden maksaminen kuvausten jouduttamiseksi ja onnistumiseksi voivat houkuttaa. *Fikserit* ovat yleisiä ulkomailla työskenteleville ohjaajille tai toimittajille. He ovat paikallisia yhteyshenkilöitä, jotka auttavat asioiden järjestelyissä – ja joille yleensä maksetaan. Kuten esiintyjien, myös fikserien kohdalla on tulkinnanvaraista, täytyykö tai kannattaako palveluista maksaa. Nousiainen kehuu, kuinka hyvä fikseri säästää aikaa, jos tekijä ei tunne ketään vieraasta paikasta (Nousiainen 1998, 132). Itsekin reportaaseja ja dokumentaareja tehneellä Väliahdetilla on fikseriestä huonoja kokemuksia. Hän kertoo esimerkin taannoisesta kuvausmatkastaan Kolumbiassa. Väliahdet maksoi fikserille tuhat dollaria, jotta tämä veisi hänet ja kuvaajan paramilitaarialueelle, jossa taisteltiin sissijärjestöjä vastaan. Fikseri osoittautuikin ”kauheaksi alkoholistiksi ja käsitämättömäksi pelkuriksi”, eikä uskaltanut jatkaa matkaa loppuun asti. Niinpä kesken matkan Väliahdet päätti irtisanoa miehen, todeta heittäneensä tuhat dollaria hukkaan ja lähteä yksin kuvaajan kanssa alueelle. Matka onnistui ja Väliahdet sai jutun tehtyä. Hän toteaaakin, että on parasta lähteä itse selvittämään asioita, eikä epävarmuudessaan tukeutua muihin. (Väliahdet 22.8.2007.)

### 3.4 Menestysteosten voittajat ja häviäjät

Edellä pohdin tekijöiden yleisiä periaatteita esiintymispalkkioista. Oletuksena oli, ettei dokumentaarinen teos tuo taloudellista menestystä ohjaajalle tai tuottajalle. Seuraavassa tuon esiin tapauksia, joissa dokumentaarit ovat menestyneet kaupallisesti. Tuottajille teoksen taloudellista menestystä tuo näkyminen eri televisiokanavilla tai elokuvateattereissa. Ohjaajat puolestaan voivat saada rahapalkintoja elokuvafestivaaleilla.

Honkasalolla on ollut tapana antaa palkintorahojaan elokuviensa päähenkilöille (Vallela 2004). Suutarikaan ei näe mahdolltomana maksamista kaupallisesti menestyvän dokumentaarin esiintyjille (Aaltonen 2006, 195). Myös Uljas (16.8.2007) pohtii, että voisi korvata jonkin asian esiintyjälle, mikäli saisi dokumentaarista festivaaleilla rahapalkinnon. Oliveira on eri mieltä. Hän kärjistää, että palkkiota ei tulisi jakaa esiintyjien kanssa, vaikka kyseessä olisi Amerikan suurimman televisioyhtiön dokumentaari kriisi-

alueelta. Muutoinhan voitaisiin sanoa, että kaikille dokumentaarissa esiintyneille pakolaisille ja muille sodan uhreille tulisi maksaa. (Oliveira 17.6.2007.)

Philibertin *Nytpä tahdon olla mä* -dokumentaarin kohdalla menestys tuli yllätyksenä niin tekijöille kuin esiintyjillekin. Tämä pienen budjetin elokuva kertoo ranskalaisesta kyläkoulusta yhden vuoden ajalta. Samassa luokassa opiskelee kymmenisen 4–12-vuotiasta lasta. Heitä paimentaa kärsivällinen, eläkeikää lähestyvä opettaja George Lopez. Elokuvan menestys yllätti kaikki. Suomessakin dokumentaarisen elokuvan festivaalin DocPointin ohjelmistossa pyörinyt *Nytpä tahdon olla mä* valittiin vuoden 2002 eurooppalaiseksi dokumentaariksi. Se on kerännyt noin kaksi miljoonaa katsojaa ja ollut Ranskan juhlituin dokumentaaritapaus (DocPoint 2004a-b). Elokuvan menestyksen myötä Lopezia alettiin pitää Ranskassa suoranaisena kansallissankarina. Amelia Gentleman (2004) kirjoittaa brittiläisessä *The Observer* -lehdessä, kuinka dokumentaarissa esiintyneeseen opettajaan ruumiillistui hetkeksi kaikki se, mikä ennen vanhaan oli hyvin ranskalaisessa koulujärjestelmässä. Huonosti ei mennyt dokumentaarin tekijöilläkään. *Nytpä tahdon olla mä* voitti lukuisia palkintoja ja sitä esitettiin elokuvateattereissa Eurooppaa, Amerikkaa ja Japania myöten (*Être et Avoir – Un filme de Nicolas Philibert* 2003).

Pakka meni sekaisin, kun Lopez haastoi Philibertin oikeuteen. Hän vaati osaansa elokuvan kahden miljoonan euron voitoista ja veti oikeustaistoon myös useiden lasten vanhempia. Tuotantoyhtiö tarjosi Lopezille 30 000 euroa kuvauspalkkiona, sekä 7 500 euroa korvauksena markkinoinnista ja ajankäytöstä (Lichfield 2003). Lisäksi se oli aikaisemmin lahjoittanut 15 000 euroa dokumentaarissa esiintyneelle kyläkoululle. Lopez ei suostunut tarjoukseen, vaan vaati korvauksia yhteensä 250 000 euron edestä. (Gentleman 2004.)

Lopezin haastettua Philibert oikeuteen dokumentaariohjaaja Daniel Karlin puolusti julkisuudessa Lopezia sanomalla, että tämä oli oikeassa vaatiessaan rahaa. Niin opettaja kuin oppilaatkin ansaitsisivat osansa, koska tuotantoyhtiö ja ohjaaja olivat tehneet niin suuret voitot. Toisaalta monet muut ranskalaiset dokumentaristit odottivat pelonsekaisin tuntein oikeusjutun ratkeamista. Jos Lopez olisi voittanut, koko ala olisi voinut muuttua tekijöille painajaismaiseksi. (Gentleman 2004.)

Lopezin mukaan kyse ei ollut rahasta, vaan periaatteellisesta elokuvassa esiintyneiden henkilöiden oikeuksien puolustamisesta. Silti syytteet Philibertiä vastaan olivat mieles-

täni kohtuuttomia. Lopez väitti filmiyhtiön käyttäneen häntä ja lapsia hyväkseen ja jättäneen sitten oman onnensa nojaan. Lopezin mukaan elokuva jätti kaikki pysyvästi traumatisoiduiksi. Tätä tukeakseen hän kertoi erään lapsen alkaneen pelätä pimeää. Toista oli kiusattu uudella yläasteella. (Gentleman 2004.) Outoa Lopezin argumentoinnissa on, että ennen oikeusjuttua kaikkihan tuntuivat rakastavan elokuvaa ja siinä esiintyneitä henkilöitä! Uskon, että juuri Lopezin yllättävä hyökkäys Philibertiä vastaan aiheutti pääosan negatiivisesta julkisuudesta. Stressaantuneiden ja katkeroituneiden vanhempien sekä yhteisön muiden aikuisten vaikutus lapseen lienee paljon rankempi kuin itse elokuva ja sen ylistävät arvostelut. Kati Mikkonen kommentoi dokumentaarin DVD:n arvostelussa, kuinka rahakiista saa Lopezin empaattisuuden näyttämään teennäiseltä. Hänestä myös oppilaiden vanhemmat ovat käyttäneet tapausta mahdollisuutena rahastaa. Erityisen harmillista se on lasten kannalta, Mikkonen kirjoittaa. He kun vain iloitsevat Cannesin punaisesta matosta ja meressä uimisesta. (Mikkonen 2007.)

Suuriin ja yllättäviin palkkioihin liittyikin usein draamaa. Honkasalon Intiassa kuvaa-man dokumentaarin *Atmanin* (Suomi 1996) päähenkilön asema kylänsä sosiaalisesti kurjimpana muuttui elokuvan myötä. Muutama vuosi myöhemmin Atman murhattiin. Honkasaloa vaivaa yhä ajatus, että tämä johtuisi jotenkin elokuvasta. (Aaltonen 2006, 193.) Hänen tapanaan on ollut antaa elokuvan saamista palkinnoista rahaa siinä esiintyneille henkilöille. Missä tahansa maassa äkkirikastuminen aiheuttaa lieveilmiöitä, kuten kateutta. Intiassa, jossa hierarkiat ovat hyvin syvällä yhteiskuntarakenteessa, ilmiö on vielä voimakkaampi. Mielestäni Honkasaloa on kuitenkin turha moralisoida. Palkkio-käytännöt ovat ongelmallisia, tehtiinpä niiden suhteen mitä vain. Kun rahaa ei anneta, vaarana ovat konfliktit, kuten *Nytpä tahdon olla mä* -elokuvan oikeusjuttu osoitti. Kun rahaa annetaan, sekin saattaa johtaa arvaamattomiin lopputuloksiin. Väliahdet huomauttaa, että palkkiot ovat kuitenkin tarkoitettu nimenomaan ohjaajille itselleen.

*Jos jollakin festarilla palkitaan työ, palkkio tulee yleensä ohjaajalle. Sehän on sitten ohjaajan asia omassa omatunnossaan miettiä, jakaako hän rahapalkintoa vai ei. Ja minähän en käy syyttämään palkkioita saaneita ohjaajia millään kommenteilla.*

(Väliahdet, haastattelu 22.8.2007.)

### 3.5 Kumpi painaa enemmän: henkilö vai teema?

Kaikki ihmiset ovat omalla tavallaan kiinnostavia. Pelkkä henkilön kiinnostavuus ei kuitenkaan takaa hyvän dokumentaarisen teoksen syntymistä. Sen tekeminen lähtee etsimällä päähenkilö, johon katsoja tai kuuliija voi samaistua ymmärtääkseen teeman, jonka ohjaaja haluaa tuoda esiin. Tärkeintä teoksen kannalta ei ole kuvattu henkilö vaan kuvattu teema. Periaatteessa poikkeus tästä voi olla teos, jonka päähenkilö on yleisön hyvin tuntema. Toisaalta silloinkaan ohjaajan motiivi ei voi olla vain julkisuuden henkilön esittely. Teoksen on kerrottava jotain yhteiskunnastamme. Mitä henkilö edustaa? Mitä hänen tarinansa kertoo ajastamme? Kun päästään irti henkilökeskeisyydestä, esiintyjän voi periaatteessa aina korvata toisella. Näin teoksen ei pitäisi kaatua siihen, jos ohjaajan ja esiintyjän yhteistyö ei toimi.

Teemakeskeisyys ei poista ohjaajan vastuuta esiintyjistä. Se ei myös poissulje esiintyjien mahdollisuuttaan vaikuttaa ja osallistua teoksen tekemiseen muutoinkin kuin vain passiivisena kameran kohteena. Dokumentaarisessa ilmaisussa annetaan ääni ihmiselle, joka edustaa teoksen teemaa. Aaltosen mukaan tuo ”ääni” ei ole vain esiintyjän, vaan myös ohjaajan. Näiden lisäksi valmiin teoksen ”äänten polyfoniassa” kuuluvat kulttuurin äänet. Usein ne ovat ohjaajallekin tiedostamattomia. Moniäänisyys onkin luonteenomaista suomalaiselle dokumentaariselle elokuvalle. (Aaltonen 2006, 205–207.) Niin tekijän kuin esiintyjänkin motiivit olla mukana dokumentaarisessa teossa liittyvät pitkälle tähän tarpeeseen saada äänensä kuuluville.

Monesti dokumentaarisen teoksen päähenkilö on aktiivinen kuvausten suhteen ja haluaa keskustella ohjaajan kanssa esimerkiksi käsikirjoitukseen, kuvauspaikkoihin ja tyyliin liittyvistä asioista. On kiinni ohjaajasta, kuinka paljon hän haluaa henkilön osallistuvan teoksen ”tekemiseen”. Mikäli esiintyjä on teoksessa asiantuntijan roolissa, hän voi toimia ohjaajalle myös informanttina. Asiantuntijahaastatteluissa saatetaankin toisinaan tekijänoikeus jakaa, mikäli haastateltavan osuus on teoksessa poikkeuksellisen suuri. Tähän logiikkaan vetosi myös Lopez oikeudenkäynnissään Philibertiä vastaan. Vaateina olivat palkkio ”näyttelijän” työstä sekä nimeäminen elokuvan toiseksi tekijäksi. Lopezin lakimies vetosi myös siihen, että filmillä esiin tulleet opetusmenetelmät ovat opettajan henkilökohtaista, älyllistä omaisuutta. Näin ollen myös niiden levittämisestä olisi tullut maksaa korvaus. (Gentleman 2004.)

Oikeus hylkäsi Lopezin kaikki syytteet. Se katsoi, että vaikka Lopez antoi kuvausvaiheessa teokselle suuren panoksen, dokumentaaria ei silti voida pitää yhteisteoksena (Gentleman 2004). Dokumentaarinen teos on aina enemmän kuin paikalle kutsutun henkilön pienoisesitelmä tai syvähaastattelu. Dokumentaarin taiteellinen johtaja on sen ohjaaja. Philibertin asianajaja Roland Rappaport vetosi siihen, että jos dokumentaari olisi ollut vain kuvaus kyläkoulun opettajan opetusmetodeista, se ei olisi saavuttanut sellaista kansainvälistä menestystä. Vaikka Lopezilla oli suuri rooli elokuvassa, hän ei ollut sen tekijä. ”Mona Lisa ei maalannut *Mona Lisaa*” kiteytti Rappaport oikeudenkäynnissä. (Gentleman 2004.)

Niin Lopez *Nytpä tahdon olla mä* -elokuvassa kuin Mona Lisakin häntä esittävässä maalauksessa ovat jääneet teosten nähneiden ihmisten mieleen. Ilman heitä dokumentaari ja maalaus eivät olisi olleet samat. Voidaan myös spekuloida, olisivatko teokset ilman Mona Lisaa ja Lopezia päättyneet maailmanmaineeseen. Kuitenkin teeman ja sen persoonallisen käsittelyn kannalta hyvätkin henkilöt voidaan korvata ilman että teos jäisi tekemättä. Lopez ei ole Ranskan ainoa kyläkoulun opettaja. Hänellä on lukuisia karismaattisia kollegoja, jotka tekevät mahtavaa työtä. Myös Leonardo da Vincin maailmassa lienee ollut muitakin kauniita, melankolisesti hymyileviä nuorikkoja, jotka hän olisi voinut ikuistaa Lisa-rouvan sijasta. Dokumentaarit kuvaavat tätä aikaa ja yhteiskuntaa. Väliahdet korostaa, että elokuvan teema elää, vaikka yksi päähenkilö vetäytyisi kin dokumentaarista:

*Dokumentaarin elokuva ei perustu siihen, että tavallinen ihminen olisi sen teema. Siihen (dokumentaariin) etsitään päähenkilö, joka edustaa sitä subjektiivista totuutta, mistä elokuva kertoo. Nimenomaan teema herättää dialogin katsojan kanssa. [--] Tavallinen ihminen saattaa tietää teemasta asioita, joita hän ei itsekään tiedä tietävänsä. Tämä tekee ihmisestä jonkin teeman asiantuntijan.*

(Väliahdet, haastattelu 22.8.2007.)

Väliahdet onkin remontoanut Yleisradion dokumentaarituotannon käyttämiä käsitteitä. Muun muassa TV1:n Tositarinaa on aikaisemmin markkinoitu ja tilattu ohjelmapaikkana ”henkilökuvadokumenteille”. Väliahdetin (22.8.2007) mielestä sellaista termiä ei edes ole dokumentaaristen ohjelmien genressä. Nykyään Tositarinaa mainostetaan ”dokumenttina elämästä Suomessa sellaisena kuin ohjelman päähenkilöt sen kokevat” (YLE Dokumenttiohjelmat 2007). Kyseessä ei siis ole henkilökuva, vaan enemmänkin ajankuva, jolle päähenkilö antaa kasvot.

#### 4 ESIINTYMISPALKKIOISTA BRASILIA-INSERTEISSÄ

Itse törmäsin palkkiokäytäntöjen vaikeisiin kysymyksiin tehdessäni tv-inserttejä Brasi-  
lissa. Olin myynyt joulukuussa 2006 synopsikset kahdesta viiden minuutin insertistä  
(*Brasilia-insertit*, Visiorex 2007) indie-tuotantoyhtiön kautta Ylen nuortentoimitukselle.  
Tällä hetkellä toimitus tekee Yle Extra -kanavan *Extra Large* -makasiiniohjelmaa, johon  
myös valmiit insertit tulevat.

Tammikuussa 2007 olin Brasiliassa mukana mini-DV-kamera ja kaksi kontaktimikro-  
fonia. Minun oli löydettävä kaksi teini-ikäistä brasilialaista inserttien päähenkilöiksi.  
Ensimmäisen tuli olla Rio de Janeirosta kotoisin oleva capoeiran – brasilialaisen taiste-  
lutanssin – harrastaja ja toisen säopaulolainen jalkapallofani. Tavoitteenani oli kuvata  
kummankin insertin päähenkilöä sekä itse toiminnan parissa että heidän kotonaan. Näin  
uskoin saavani ohjelmiin pientä kerroksellisuutta niin henkilöiden, lajien kuin kulttuu-  
rinkin kautta.

Rio de Janeirossa kävin eri capoeiraryhmissä, mutta sopivan päähenkilön löytäminen oli  
yllättävän työlästä. Eräs poika oli jo suostunut kuvauksiin. Olin myös sopinut hänen  
vanhempiensa kanssa kuvaamisesta heidän kotonaan. Viime hetkellä poika kuitenkin  
vetäytyi projektista. Hänen kotinurkillaan kuvaaminen oli liikaa. Pelkkä capoeiratunnin  
näyttäminen ja haastattelu taas olisivat jättäneet insertin kovin pinnalliseksi. Päähenki-  
lön kotona kuvaaminen osoittautui esteeksi myös São Paulon jalkapallofanista kertovas-  
sa insertissä, ja sielläkin jouduin vaihtamaan päähenkilöä suunnitteluvaiheessa.

Koti on kuvauspaikkana hyvin intiimi. Brasiliassa kodin julkinen esitteleminen on eri-  
tyisen kiusallista monille alempaan sosiaaliluokkaan kuuluville. Muun muassa yhteis-  
kunnan sosiaaliset kuilut ”pakottavat” panostamaan rahallisesti ulkoiseen näyttävyyteen  
– asuinolojenkin kustannuksella. Moni ostaa mieluummin uudet merkkivaatteet kuin  
korjaa vuotavan katon tai miettii, mistä saada ruokaa loppukuusta. Ihmisten omanarvon-  
tuntoa hivelee ajatus, ettei heitä ”tunnistettaisi” vähävaraiseksi. Tarkoitukseni ei kuiten-  
kaan ollut kauhistella ihmisten ostosvalintoja ja kurjia koteja. Halusin päinvastoin tuoda  
esiin positiivisia puolia omaleimaisesta maasta ja sen ihmisistä. Minua kiehtoo brasilia-  
laisissa heidän suunnaton elämänilonsa vaikeuksien keskellä sekä ihmisten kulttuurinen  
ja henkinen rikkaus, jota ei rahalla mitata. Tämä on myös syy, miksi koin tärkeäksi  
päästä kuvaamaan päähenkilöiden kotiin. Halusin kuvata nuoria brasilialaisia, joilla olisi  
karuista puitteista huolimatta intohimoinen suhde elämään.

#### 4.1 *Rakkaudesta capoeiraan* -insertti: ehtona esiintymispalkkio

Alkuperäinen suunnitelmani oli kaatunut alkuperäisen päähenkilön vetäytymiseen projektista. Minulla oli Rio de Janeirossa kolme päivää aikaa etsiä uusi capoeiraa harrastava nuori ja kuvata capoeira-insertti. Samana iltana löysin eräältä harjoitussalilta 12-vuotiaan Andersonin, jonka vanhemmat ovat capoeira-opettajia. Poika itse oli todella lahjakas pelaaja ja sympaattisen oloinen. Kerroin Andersonille ideastani kuvata capoeira-aiheinen insertti, jonka pääosaan hän tulisi. Sain sekä pojalta itseltään että hänen isältään luvan kuvauksiin. Yllättäen heidän capoeira-mestrensä eli ryhmän yliopettaja kuitenkin kielsi kuvaukset, ellen maksaisi ryhmälle korvausta.

Toisenlaisessa tilanteessa olisin ehkä antanut periksi. Nyt en voinut. Ensinnäkin Anderson vaikutti erittäin hyvältä kuvattavalta. Toiseksi kyse oli periaatteesta: kuinka joku voi kieltää harmittomassa nuortenohjelmassa esiintymisen oppilaaltaan, jonka oma vanhempi – myös lajin ammattilaisena – on jo antanut asiaan suostumuksen? Kolmanneksi oma aikatauluni alkoi pettää. Minun olisi aloitettava capoeira-insertin kuvaukset seuraavana päivänä, jotta ehtisin ajoissa São Pauloön hoitamaan hankalia kuvauslupia toiseen inserttiin, joka kuvattaisiin stadionilla jalkapallo-ottelussa. Tuntien odottelun ja kiivaiden keskustelujen jälkeen mestre antoi luvan kuvauksiin, mikäli hänen pitämäänsä capoeira-tuntia ei kuvattaisi. Tämä sopi minulle. Voisin kuvata Andersonin vanhempien pitämää tuntia ja heidän elämäänsä mestren tuntien ulkopuolella..

Seuraavana aamuna kuvausten piti alkaa ja soitin ilmoittaakseni olevani tulossa. Tällä välillä mestre oli kuitenkin jo ehtinyt pyörtää lupauksensa. Andersonin isä välitti mestren terveiset: hänen oppilastaan ei kuvattaisi ilman esiintymispalkkiota. Hätäratkaisuna tarjouduin maksamaan 50 realia (noin 20 euroa), mikäli summa tulisi suoraan Andersonin käyttöön – ei siis vanhemmille, eikä etenäkään mestrelle. Näin jälkikäteen ajateltuna tuo 20 euroa tuntuu kovin pieneltä summalta, mutta Brasiliassa rahan arvo on eri luokkaa. Mestre olisi kuitenkin halunnut palkkioksi kymmenkertaisen summan, eli 500 realia. Ilmoitin, etten missään nimessä suostuisi. 50 realia oli viimeinen tarjoukseni ja oli nyt Andersonin isän päätettävissä, kuinka asiassa edettäisiin. Hetken hiljaisuuden jälkeen hän kehotti minua illalla tulemaan perheen omalle capoeira-tunnille. Siellä katsoisimme asiaa.

Capoeira-tunnilla oli mukana Andersonin äiti. Pääsin nyt ensimmäistä kertaa puhumaan hänen kanssaan. Tunti pidettiin kaukana mestren omalta salilta, eikä häntä näkynyt pai-



kalla. Äiti innostuikin asiasta kuullessaan, että kyseessä on opetuksellinen ohjelma, jossa hänen poikansa toimisi esimerkillisenä nuorena. Hänen hyväksyttyä asian myös isä antoi luvan kuvauksille. Anderson itse tuntui jäävän totaalisesti aikuisten väittelyn jalokoihin.

Kolmantena päivänä pääsin vihdoinkin tekemään inserttiä. Kuvasin Andersonia yksin, kavereiden kanssa, lyhyellä esiintymismatkalla ja myöhemmin jopa kotona. Annoin hänelle heti alkuun 50 realin setelin. Sanoin toivovani hänen käyttävän rahan johonkin itselleen mieleiseen asiaan tai tavarahan, olipa se hyödyllistä tai turhaa. Tuntui väärältä antaa rahat Andersonille ennen kuin kuvaukset olivat edes alkaneet. Mieluummin olisin lopuksi palkinnut hänet yhteistyöstä. En kuitenkaan uskaltanut odottaa, koska rahasta väittely oli ollut edellisenä päivänä niin kiivasta. Hän oli innoissaan saatuaan suuren setelin käsiinsä, mutta sanoi pelkäävänsä, ettei saa pitää rahoja itse.

Suurin osa päivän aikana tapaamistani ihmisistä suhtautui positiivisesti kuvauksiin, eikä mestreä näkynyt. Kuvauksia häiritsivät kuitenkin muutamat mestren aikuiset oppilaat. He yrittivät estää minua kuvaamasta ja kommentoivat ikävästi. Yksi miehistä ilmoitti, ettei häntä saisi näkyä kuvissa. Silti hän hakeutui jatkuvasti Andersonin kylkeen kameran käydessä. Tämä tietenkin vaikutti kuvauskulmiin ja omaan työmyönteisyyteeni. Ennen kaikkea se oli epäreilua Andersonin kannalta. Tilanne pakotti hänet jatkuvasti valitsemaan puolensa – luottaisiko hän minuun vai omaan jenginsä?

Loppupäivästä tehdessäni haastattelua Andersonin kanssa ilmeni, että vaikka hän olikin erittäin lahjakas capoeirassa, se ei ollut hänen todellinen unelmansa. Isona hän toivoisi olevansa ammattilaisjalkapalloilija. Pyysin häntä näytteeksi kikkailemaan pallon kanssa. Anderson vastasi, ettei hänellä ole koskaan ollut omaa jalkapalloa. Ainoa, mikä kotoa löytyi, oli vanha tennispallo. Taas kerran maksamani 50 realin seteli iski mieleeni. Tunsin tehneeni varsinaisen karhunpalveluksen myöntyessäni maksamaan tälle insertin päähenkilölle rahallisen korvauksen. Palkkio luultavasti sujahti pian isän tai mestren taskuun. Minun ei olisi pitänyt antaa pojalle rahaa, vaan ostaa hänelle kunnon jalkapallo.

#### 4.2 Rakkaudesta futikseen -insertti: palkkiona osallistuminen

Toinen samanmittainen inserttini kertoi sãopaulolaisen jalkapallojoukkueen fanista. Löysin päähenkilön erään jalkapallojoukkueen fanikerhon sunnuntailounaalta. Papupataa popsiva 14-vuotias Jenifer, hänen äitinsä ja isäpuolensa olivat heti innostuneita kuvauksista. Myöhemmin sovin puhelimessa tarkemman kuvausajankohdan isäpuolen kanssa. Oletin hänen ilmoittavan asiasta perheen naisväelle, sillä Brasiliassa on perinteisesti tapana hoitaa viralliset tapaamiset perheen tai yhteisön asioista vastaavan miehen kanssa. Tämä ei tosin aina ole tae asioiden perillemenosta, kuten sain huomata. Tullessani perheen kotiin kuvauskaluston kanssa yllätin sekä äidin että tyttären päiväunilta. Siltä seisomalta he olivat kuitenkin spontaanisti kiinni tilanteessa ja kehottivat naureskellen pistämään vain nauhan pyörimään, jotta saadaan autenttista kuvamateriaalia brasilialaisista naisista rähmät silmissä ja ilman meikkiä! Tunsin todellakin olevani kuin kotonani heidän hillittömässä ja itseironisessa seurassaan.

Uskon, että Jenifer ja hänen perheensä kokivat olevansa etuoikeutettuja, että heidän kauttaan voitiin kuvata Brasilian iloja ja suruja sekä suurta intoa jalkapalloa kohtaan. Kuvasin perhettä jalkapallo-ottelussa, johon maksoin heidän sisäänpääsyä. Koin tämän itsestäänselvyytenä. Lippujen maksutositteet oli myös helppo myöhemmin laittaa tuotantoyhtiön laskutukseen ja kirjanpitoon. Niin Andersonille kuin Jeniferille lupasin lähettää valmiin ohjelman DVD:n. Andersonin perheelle tämä tuntui olevan melko yhdenmukaista. Jenifer ja hänen perheensä sen sijaan olivat tallenteesta todella otettuja.

## 5 MAINE JA MAMMONA

Esiintyminen dokumentaarisessa teoksessa tulisi aina olla vapaaehtoista. Joskus esiintyjä ottaa palkkion puheeksi. Kyse voi olla vain siitä, että kysytään kysymisen vuoksi. Virpi Suutarin ja Susanna Helken *Joutilaat*-dokumentaarin (Suomi 2001) henkilöt kysyivät ohjaajalta ensimmäiseksi, mitä osallistumisesta maksetaan. Heille sanottiin, ettei juuri mitään, ehkä jälkikäteen jokin pieni korvaus. Kaikki halusivat silti olla mukana. (Aaltonen 2004, 194.)

Joskus on kuitenkin tilanteita, jolloin rahasta tulee suoranaista kiistaa, kuten itselleni kävi Brasiliassa. On vaikea sanoa, olisiko Andersonille pitänyt maksaa vasta jälkikäteen tai olla maksamatta kokonaan – vai oliko tämä tilanne, jossa ainoa tapa saada juttu aikaiseksi oli maksaa esiintymispalkkio etukäteen.

Seuraavissa alaluvuissa pyrin löytämään syitä miksi ihmiset haluavat tai eivät halua esiintyä dokumentaarisisissa teoksissa. Tuon esiin yhteisöjen sisällä vallitsevia palkkiokäytäntöjä ja käsityksiä julkisuudessa esiintymisen palkkioista. Käsittelen myös ohjaajan ja esiintyjän yhteistyöhön liittyviä ongelmia ja mahdollisuuksia pohtimalla vapaaehtoisuuden ja luottamuksen merkitystä.

## 5.1 Paikallisväestön palkkiokäytännöt

Kuvatessani Brasiliassa inserttejä kohtasin kaksi hyvin erilaista maailmaa. Rio de Janeirossa kohtaamani capoeira-yhteisön elämässä kamerat ja ulkopuolisten ihmisten ihastelu ovat arkisia asioita. Ulkomainen kuvausryhmä ei ole arvo sinänsä. Samanlaisia on tullut ja mennyt, eikä niistä sen koommin ole kuulunut. Luottamus on mennyt. Sãopaulolainen jalkapallofani Jenifer ja hänen äitinsä puolisoineen taas edustivat ”tavallisia kansalaisia”. Noin 25 miljoonan asukkaan kaupungissa on erittäin epätodennäköistä, että media kiinnostuisi juuri heistä. Kuvaukset olivat työttömälle perheelle jotain erilaista ja erityistä. Taloudellisesta ahdingosta huolimatta perheestä tuntui vaikealta ottaa vastaan maksamani pääsyliput jalkapallo-otteluun, joka oli yksi kuvauspaikoista. He kokivat, että kuvauksiin osallistuminen itsessään oli jo riittävä palkkio.

### 5.1.1 Turistialueella kaikki maksaa

Kun capoeira-mestre Rio de Janeirossa kielsi minua kuvaamasta oppilastaan, ellen maksaisi suurta rahasummaa, hän antoi olettaa, että niin hän kuin hänen ryhmänsäkin oli taloudellisesti surkeassa jamassa. Mielestäni mestre heittäytyi tässä marttyyriin väärin perustein. Monien mestrejen oppilaat ovat oikeasti vähävaraisia, mutta pääsääntöisesti heillä itsellään menee taloudellisesti oikein mukavasti. Mestrejen asuinpaikat voivat kyllä sijaita vaatimattomalla alueella. Silti he matkusteleivat ulkomaille, asuvat ja syövät hyvin. Ryhmiensä vakituisten oppilaiden harjoittelumaksujen lisäksi he pyytävät capoeira-tunneille osallistumisesta suuriakin kertasummia ulkomaalaisilta harrastajilta. Lajin maailmanlaajuisesti kasvanut medianäkyvyys on yksi syy, miksi ”capoeira-

turismi” on lisääntynyt. Toki suurin osa mestreistä on kunniallisia yrittäjiä, jotka ovat saavuttaneet asemansa kovalla työllä. Väitän silti, että poikkeuksia lukuun ottamatta asenne heidän keskuudessaan on erilainen turistialueilla ja niiden ulkopuolella.

*Kun ihmiset ovat tottuneet turisteihin, joilta saa helposti rahaa, niin se uppoutuu rahanansaitsemiskeinona yhteisön evoluutioon. Tämä tavallaan mädättää sitä perusmoraalista asennetta siihen, millä tavalla täällä ollaan suhteessa toisiin ihmisiin.*

(Väliahdet, haastattelu 22.8.2007)

Rio de Janeiron kaltaisten suurkaupunkien capoeira-taiturit ovat menettäneet luottamuksensa juuri ulkomaisiin kuvausryhmiin. Ihmiset tulevat kameroineen, kuvaavat, kiittävät ja häviävät. Myöhemmin video saattaa putkahtaa YouTubeen ilman siinä esiintyneiden lupaa. Toinen materiaali voi jäädä pöytälaatikkoon, vaikka siitä piti valmistua hieno elokuva. Tai toisinpäin – kuvatun materiaalin piti olla vain koulun harjoitustyö, mutta se myydäänkin monelle televisiokanavalle ja se voittaa palkintoja elokuvafestivaaleilla.

### 5.1.2 Kulttuuriset kuilut

Edesmennyt, legendaarinen Lapin kuvaaja ja ohjaaja Juhani Lihtonen muistutti jo 35 vuotta sitten siitä tosiseikasta, että ohjelmat eivät ole tarkoitettu kuvattaville itselleen (Lihtonen 1972). Ohjelmia tehdään yleisölle. Aina kuvattavat eivät edes saa mahdollisuutta nähdä valmista tulosta, puhumattakaan että voisivat antaa siitä julkista palautetta. Tietoa, mitä dokumentaristi antaa muulle maailmalle, pidetään oikeana, kunnes toisin todistetaan ja virheet korjataan (Lihtonen 1972). On ymmärrettävää, jos capoeira-mestret eivät itse koe hyötyvänsä kuvauksista. Vaikka heistä tulisi maailmankuuluja Brazilian ulkopuolella, eivät he näe tätä konkreettisenä muutoksena arjessaan ja työssään. Siksi koetaan, että palkkiovaatimukset ovat oikeutettuja.

Haasteet eivät ole vain dokumentaristien ja toimittajien – monet tutkimusryhmät kohtaavat samoja ennakoasetelmia. Antropologi Jari Kupiaisen mennessä tekemään tutkimusta Salomonsaarille, paikalliset ottivat hänet tottuneesti vastaan. Samassa yhteisössä oli aikaisemmin ollut toinen, tanskalainen, tutkimusryhmä. Paikalliset suhtautuivat edellisiin vieraisiin ristiriitaisesti. Kyläläisiä oli kustannettu Eurooppaan kertomaan kulttuuristaan. Toisaalta heillä oli käsitys, että antropologit olivat rikastuneet tutkimuksella. Kyläläiset kokivat vääryytenä, ettei hyötyä ollut kanavoitu heille itselleen. Niinpä kun

Kupiainen saapui paikkaan, he olettivat hänen korjaavan edellisen tutkimuksen virheet sekä tarjoavan matkoja ja rahaa. Hän tunsi myös kovat paineet onnistuakseen tutkimuksessaan.

*Etenkin nuoremman väestönosan keskuudessa on viime vuosien aikana yleistynyt ajatustapa, jonka mukaan kaikkeen perinteiseen liittyvään voidaan kiinnittää hintalappu; sen sijaan tämän hinnoittelun periaatteet ja käytännöt elävät omaa villiä ja ailahtelevaa elämäänsä.*

(Kupiainen 1997, 218.)

Kykymme asettua oman kulttuurimme ulkopuolelle ja ymmärtää vierasta kulttuuria sen omista lähtökohdista ovat hämmästyttävän rajalliset (Lihtonen 1972). Siinä, missä capoeira-mestre koki minut vieraana tunkeutujana hänen maailmaansa, myös minulla oli vaikeuksia ymmärtää häntä. Vaikka olen lähes kymmenen vuotta yrittänyt päästä sisälle brasilialaiseen kulttuuriin, se yllättää minut kerta toisensa jälkeen – hyvässä ja pahassa. Lihtonen painottaakin, että emme voi koskaan kokonaan vapautua omasta kulttuuriperinteestämme. Me yksinkertaisesti, tahdoimmepa tai emme, koemme ihmiskunnan kah-tia jakautuneena: me ja muut. (Lihtonen 1972.)

### 5.1.3 Kaukana rahan maailmasta

Rahan tarjoaminen ihmiselle, joka kokee sen loukkauksena, on yhtä paha virhe kuin olla maksamatta jollekin toiselle (Väliahdet 22.8.2007). Poistuttaessa suurkaupunkien ja lomakohteiden vaikutuspiiristä, ihmisten asenteet muuttuvat. Alueilla, missä ei ole ähkyä kameroista, paikalliset eivät myöskään ole niin tietoisia ”markkina-arvostaan”. Ihmiset ovat vilpittömän iloisia nähdessään kameran, mikrofonin ja toimittajan kiinnostuksen kohdistuvan juuri heihin.

Sãopaulolaisen Jeniferin perheen elintaso on selkeästi heikompi kuin toisella kuvaamalani perheellä, joka vaati kuvauksista palkkiota. He suostuivat ottamaan vastaan tarjoamani pääsyliput otteluun vasta kun olin selittänyt, että kyseessä on normaali käytäntö ja tällaiset kulut voidaan sisällyttää tuotannon budjettiin. En siis itse maksanut lipuista. Silti he halusivat vastapalvelukseksi tarjota minulle lounaan kotonaan. Valitettavasti tämä ei ollut silloin mahdollista, mutta sovimme toteuttavamme lounaan seuraavalla kerralla kun menen Brasiliaan. Toivon tämän myös toteutuvan – en kohteliaisuudesta vaan koska koin saaneeni uusia ystäviä.

Monet ohjaajat ovat törmänneet ilmiöön, jossa vähävarainen dokumentaarisen teoksen esiintyjä kokee häpeällisenä rahan tarjoamisen. Uljaan ollessa tekemässä dokumenttaaria Afrikassa eräs mies loukkasi jalkansa kuvasten aikana. Lääkärissä käynnistä aiheutuneet kulut tietenkin korvattiin miehelle. Silti Uljaan mukaan sitäkin pidettiin loukkaavana – juuri siksi, että paikallinen mies oli niin köyhistä oloista. Rahan antamista pidettiin alentavana. Toisessa paikassa kuvatessaan Uljas ja kuvasryhmä veivät mukanaan vaatteita ja koulutarvikkeita köyhän yhteisön jaettavaksi. Uljas kertoo, että he tekivät sen kohteliaisuudesta, vaikka tavallaan tavaroiden tuominen tuntui häpeälliseltä. Uljas kuitenkin toteaa, että välillä täytyy vain päästä häpeänsä yli. ”Ainakin lapset tulivat hirveän iloisiksi saadessaan kyniä.” (Uljas 16.8.2007.) Väliahdet ei näe ongelmaa sen välillä, antaako yhdelle vähän rahaa ja toiselle esimerkiksi ruokakassin. Jälkimmäinen on vain paketoitu paljon eettisempään muotoon. (Väliahdet 22.8.2007).

Webster oli dokumentaariaan *Tissit ja Tango - Don't tell Daddy* (Suomi 1994) ohjatesaan pohtinut rahan antamista päähenkilölleen, koska asia liittyi niin oleellisesti kuvattaviin tapahtumiin. Dokumentaarin päähenkilö, nuori virolainen strippari, teki töitä suomalaiselle ohjelmatoimistolle velallisena ja vasten tahtoaan. Jos nainen olisi halunnut lopettaa uransa, hänen olisi tullut maksaa ohjelmatoimistolle 8 000 markan (n.1 300 €) sakko. Webster kertoo kuvausten päätyttyä tarjonneensa dokumentaarinsa päähenkilölle sakkojen maksamista salaa tämän työnantajalta. Nainen ei kuitenkaan itsekunnioituksensa vuoksi halunnut ottaa rahoja vastaan. Sen sijaan hän onnistui karkaamaan Suomesta. Ohjelmatoimisto ei koskaan vaatinut sakkorahoja. (Webster 1995, 27.)

#### 5.1.4 Illuusio isoista rahoista

Missä on turisteja, siellä on kameroita. Nykyaikaisen tekniikan ja entistä kompaktimman kaluston vuoksi on yhä vaikeampaa erottaa toisistaan amatööriit ja ammattilaiset. Itsekin käyttämäni mini-DV-kameran taso kelpaa televisioon – ainakin tietyille ohjelmapaikoille. Samaa, suhteellisen edullista kameraa näkee myös Sibelius-patsaalla japanilaisturisteilla. Kaikkien saatavilla olevat välineet sekoittavat entistä enemmän epämääräisiä mielikuvia televisiotyöstä. Tällöin etenkin ulkomaalaiset kuvausryhmät niputetaan herkästi joko ”amatöörien näpertelyksi” tai sitten ”suurten budjettien produktioiksi”. Ajatellaan, että jos on varaa matkustaa kuvausryhmineen ja kalustoineen toiselle puolelle maailmaa, niin ohjaajalla on varaa maksaa palveluista siinä missä varakkailta turisteillakin. Jos taas rahaa ei liikene, kyseen täytyy olla harrastelijoista. Saman ilmiön

voi huomata pienemmässä mittakaavassa myös Suomessa. Kuvasryhmät tulevat usein Etelä-Suomesta ja teoksissa esiintyvät henkilöt muualta.

Väliahdetin mukaan on todennäköistä, että turistialueella, pakolaisleirillä tai slummialueella pyydetään esiintymispalkkioita, vaikka muualla niin ei tapahtuisi. Silloin hänen mielestään voi maksaa pieniä summia, mikäli saadut kommentit juuri näiltä alueilta ovat olennaisia ohjelman kokonaisuuden kannalta. Tuottajana hän huomauttaa, että ohjaajan pitää muistaa vastuunsa ohjelman valmistumisesta. Tämä senkin uhalla, että hän joutuisi tekemään kompromisseja saadakseen kommentit myös ihmisiltä, jotka ovat tottuneet saamaan palkkion lausunnoistaan. Etenkin kun kuvataan ulkomailla, tuottajan investoinnit ovat suuria.

*Kyllä me mietimme hirveän tarkkaan sitä, kuinka pitkälle voimme mennä niiden asioiden kanssa. Ei makseta liikaa, mutta kuitenkin niin, että se työ tulee tehtyä. Koska sitten jos mennään sinne ja tullaan tyhjin käsin takaisin, niin kyllähän se on isompi moga – niin taloudellisesti kuin henkisesti – kuin että maksetaan muutama kymppi jollekin enemmän kuin jollekin toiselle.*

(Väliahdet, haastattelu 22.8.2007)

Hän korostaa, että Yleisradion maksamat palkkiot ovat hyvin pieniä, eikä kukaan niiden takia lähtisi dokumentaariin mukaan. (Väliahdet 22.8.2007.) Jos Yleisradiolla on pienet palkkiot, itsenäisillä tuotantoyhtiöillä ne ovat usein minimaaliset. Uljas kertoo, että kuvatessaan Suomessa erästä dokumentaaria indie-tuotantona, yhdellä elokuvassa esiintyvällä henkilöllä tuntui olevan käsitys, että ”aina jossain on rahaa, kun Yle tekee”. Esiintyjän oli myös vaikea ymmärtää, että dokumentaaria kuvattiin pienen tuotantoyhtiön kautta, eikä suoraan Ylelle. Henkilö koki, että ilman palkkiota ei itse hyödy elokuvan tekemisestä mitenkään. Uljas sanoo ymmärtävänsä näkökulman, muttei hyväksy sitä motiiviksi olla mukana elokuvassa. Hän pyrkii aina selittämään ihmisille omat perustelunsa, miksi esiintymisestä ei makseta korvausta. Jos ohjaajan ja esiintyjän lähtökohdat ovat liian erilaiset, yhteistyön jatkuminen täytyy punnita uudelleen. Lopulliseen päätökseen yhteistyön jatkumisesta vaikuttaa luonnollisesti se miten hyvin henkilö muutoin soveltuu elokuvan tarinaan. (Uljas 17.6.2007.)

## 5.2 Ihana, ihmeellinen julkisuus

Monelle julkisuus itsessään on arvo. Toisilla taas on käsitys, että maine tuo perässään mammonaa kuin itsestään. Uskon, että julkisuuden henkilöiden palkkioihin pätevät samat kirjoittamattomat lait kuin muihinkin. Väliahdetin mielestä harva julkisuuden henkilöön voi itsessään olla dokumentaarin teema. Esimerkeiksi Hitler, Stalin ja Kekkonen voisivat periaatteessa täyttää tämän vaateen, sillä heidät tiedetään entuudestaan tarpeeksi hyvin. Silti suurhenkilöistäkin kertova teos olisi enemmän ajankuva kuin henkilökuva. Tärkeintä ei ole kuuluisa henkilö, vaan se, mitä hänen arvonsa kertoo ajasta, jossa hän on elänyt. (Väliahdet 22.8.2007.) Tosin katsojaluvuilla mitaten suurmiehillä ei mene hyvin. Jos yhdeltä kanavalta tulisi dokumentti Stalinin elämästä ja toiselta vasta- valitun Big Brother -voittajan ”unelmien viikko”, jälkimmäinen saisi moninkertaiset katsojaluvut.

### 5.2.1 Omaa naapuria kiinnostavampi

Suurinta osaa ihmisistä hivelee ajatus julkisuuteen pääsemisestä. On mukavaa olla hetken kaiken keskipisteenä, kiinnostavampi kuin oma naapuri, erityisen erityinen. Sari Orkomies pohtii pro gradu -tutkielmassaan ihmisen taipumusta olla otettu annetusta huomiosta. Hän uskoo, ettei dokumenttielokuvia syntyisi ilman ihmisten tarvetta tuntea olevansa tärkeä (Orkomies 2004, 57–58). Huomasin, että Jenifer ja hänen perheensä jalkapalloinsertissä esiintyessään tunsivat näitä tunteita. He olivat vilpittömän iloisia, että kerrankin joku oli juuri heistä kiinnostunut.

Websterin mukaan ihmisten halu tulla mukaan dokumentaariseen elokuvaan on ilmeinen. He uskovat itsellään olevan jotakin tähdellistä kerrottavaa, minkä ovat oppineet elämänsä varrelta. Vaikka kamera aluksi voikin jännittää, pelko muuttuu vähitellen imartelun tunteeksi (Webster 1995, 6). Monesti ihmetellään, kuinka dokumentaristi on saanut mukaan henkilöitä, jotka esitetään lopullisessa dokumentaarissa suoranaistena hirtteinä. Hyvä esimerkki tästä on Honkasalon *Melancholian 3 huonetta*. Ohjaaja on päässyt kuvaamaan venäläistä Kronstadtin sotilaskoulua, jossa opiskeli 9–14-vuotiaita poikia. Honkasalon mukaan koulu osallistui dokumentaariin puhtaasta turhamaisuudesta – he halusivat esitellä hienoa sotilaskoulutustaan (Aaltonen 2006, 198).



Capoeira-mestre Rio de Janeirossa koki pienen ulkomaisen kanavan kuvaukset itselleen ja oppilaalleen ajanhukkana. Oliveira toteaa suu virneessä, että jos kyseessä olisi ollut miljoonia katsojia keräävä paikallinen televisiokanava, mestre olisi vaikka maksanut päästäkseen mukaan inserttiin (Oliveira 17.6.2007). Tämä on ironista, sillä juuri mainosrahoitteisilla ja korruptoituneilla kanavilla esiintymispalkkiot harvoin ovat rahasta kiinni (ks. esim. de Rezende 1999, 24). Silti epäilen, ettei paikallinen televisioryhmä maksaisi mestrelle sen paremmin kuin muunkaan maalaiset. Hänen ryhmänsä on kiinnostava, muttei korvaamaton. De Rezende on pohtinut brasilialaista televisiofanatismia, jonka huipentumana on saada itsensä hetkeksi ruutuun. Hänen mukaansa televisiokameran läsnäolo päästää irti käsittämättömän käytöksen. Ihmiset tekevät melkein mitä vain näkyäkseen illan televisiouutisissa. (de Rezende 2000, 71.)

### 5.2.2 Julkisuuden palkkio ja hinta

Jos haastattelu annetaan puhtaasti asiantuntijalausuntona, siitä tulisi maksaa tietty summa. Poliitikot taas ovat velvollisia antamaan lausuntoja politiikasta – eivät sen sijaan yksityiselämästään. (Yhtyneet-sopimus 2005, 31, 33.) ”Hömppäjulkisten” arvo puolestaan mitataan heidän kiinnostavuudessaan. Leena Sharman ja Ville Blåfieldin *Ken leikkiin ryhtyy... Julkisuuden himo ja hinta* -kirjan (2007) mukaan poplaulaja Antti Tuiskulle tarjottiin 15 000 euron keittiöremontti, jos hän esittelisi kotiaan lehdessä. Tuisku kieltäytyi (Sharma & Blåfield 2007, 153). Ehkä hän näki houkuttelevuudesta huolimatta yksityisyytensä vielä arvokkaampana. Keskiaukeaman kuva ja haastattelu voivat poikia hyvän summan mediatietoiselle tähdenlennolle ja miksei kestojulkimollekin, joka osaa pyytää palkkiota oikeassa paikassa. Kun julkisuus on kuumimmillaan, henkilöllä on varaa mistä valita ja varaa pyytää suuria summia.

Kata Kärkkäinen kertoo tienanneensa 1980-luvun lopun Playboy-huumassa parikin vuotta melko hyvin vain olemalla julkkis. ”Tein lähes joka kuukausi kumpaankin ilta-päivälehteen kansijutun ja laskutin niistä ihan reippaasti. Ne maksoivat kiltisti, mutta edellyttivät, että olin kuvissa aina jotenkin seksikkäästi.” Nykyisin kirjailijana hän ei saa enää yhtä paljon julkisuutta, palkkioista puhumattakaan. (Sharma & Blåfield 2007, 153.)

Monet tosi-tv:n kautta julkisuutta saaneet henkilöt tuntevat tulleen petetyiksi. Big Brother 2006 -kilpailija Sorella sai sarjan myötä suurimmaksi osaksi negatiivista julkisuutta. Hän on sanonut olleensa harmissaan siitä, että pisti itsensä ”likoon”, mutta ei

rahallisesti hyötynyt julkisuudesta mitenkään. Silti hän vielä kaksi kuukautta putoamisensa jälkeen toivoi pääsevänsä taas julkisuuteen. (Sharma & Blåfield 2007, 57.) Katsolehden päätoimittaja Heli Kettunen myöntää, että on aika tylyä sanoa ihmiselle, että tämän elämä olisi kiinnostanut kolme viikkoa sitten, mutta ei enää (Sharma & Blåfield 2007, 52). Tosi-tv:ssä liikutaan dokumentaaristen teosten, viihdeohjelmien ja fiktion välimaastossa. Tosi-tv:n esiintyjät ovat useimmiten tavallisia ihmisiä, mutta tilanteet keinotekoisia. Kyseessä on aina jonkinlainen peli, jossa hävitään tai voitetaan. Esiintyjät voivat olla pelaajia tai ohjaajan pelinappuloita. Honkasalo kritisoi dokumentaarien ja tosi-tv:n rinnastamista:

*Tosi-tv-maailmassa tällä hetkellä julkisen ja yksityisen rajoja muokataan uudelleen, mutta en lähtisi vertaamaan dokumentaarista elokuvaa näihin peep-show-tyylisiin tirkistelyohjelmiin.*

(Valleala, Honkasalon haastattelu 2004;  
opinnäytetyön tekijän suomennos)

Yrittäjälle tai esiintyvälle taiteilijalle etenkin positiivisen julkisuuden tuoma PR-arvo on hyvin tärkeää jo senkin takia, että se voi poikia jatkossa lisää töitä. Oliveira painottaa juuri tämän olevan syy, miksi jutuissa esiintyville ihmisille ei tulisi maksaa esiintymispalkkioita – julkisuus ja tärkeäksi kokeman asian esiintulo on arvo sinänsä. Niiden avulla kuvataiteilija voi myydä enemmän tauluja ja urheilija saada sponsorisopimuksen. (Oliveira 17.6.2007.)

Väliahdet kertoo tuotantovaiheessa olevasta J. Karjalaisesta kertovasta dokumentaarista, johon laulaja on juuri allekirjoittanut kolme sopimusta siitä, ettei hänelle makseta mitään korvausta ohjelmassa esiintymisestä. Hän painottaa, että niin ”tavallisista” ihmisistä kuin julkisuuden henkilöistäkin kertovat dokumentaarit kertovat tästä ajasta ja yhteiskunnasta, eivätkä ne siis perustu maksuihin. (Väliahdet 22.8.2007.) Toki dokumentaarin tekeminen tuo muusikolle PR-arvon lisäksi korvauksia Teoston kautta. Soitetaanhan siinä yleensä hänen tekemäänsä musiikkia. Muutoin julkisuuden henkilöihin pätevät samat motiivit kuin keihin tahansa: mahdollisuus saada äänensä kuuluville ja naamansa näkyville.

### 5.3 Onnistuneen yhteistyön edellytykset

Dokumentaarisen teoksen esiintyjä antaa ohjaajan käyttöön ilmaiseksi aikaansa ja jotain persoonastaan. Hänelle ei välttämättä makseta palkkiota, mutta matkat sekä ohjelman teon vuoksi menetetyt ansiot tulisi aina korvata. Väliahdet olisi valmis maksamaan myös kuvauspaikkavuokraa vähävaraiselle henkilölle, jonka kotona kuvausten yhteydessä käytetään esimerkiksi sähköä akkujen lataamiseen ja valaistukseen (Väliahdet 22.8.2007). Tämäkin on yksi tapa kiertää varsinainen esiintymispalkkio. Seuraavissa alaluvuissa pohdin, onko dokumentaarisessa teoksessa esiintyminen eräänlaista vapaaehtoistyötä. Kuinka ohjaajan tulisi ottaa tämä huomioon? Onnistuneeseen yhteistyöhön esiintyjän ja ohjaajan välillä tarvitaan myös luottamusta, jonka solmiminen ei aina ole itsestäänselvyys. Ohjaaja ja esiintyjähän eivät yleensä tunne entuudestaan toisiaan.

#### 5.3.1 Vapaaehtoisuus

Jos esiintyjän oma kiire, rahan tarve tai ylpeys menee käsiteltävän asian ja tarkoituksen edelle, hän ei lähde mukaan ilman korvausta. Silloin herää kysymys, onko henkilö yli-päänsä sopiva esiintymään teoksessa. Kaikki haastatteleman henkilöt ovat sitä mieltä, että palkkio ei saisi ikinä olla motiivi dokumentaarissa tai reportaasissa esiintymiselle. Oliveira (17.6.2007) painottaa, että esiintymisen motiivina ja palkkiona on toimittava se, että henkilö saa tiedotusvälineen kautta julkisesti ilmaista oman näkökulmansa. Ullas (16.8.2007) sanoo pyrkivänsä siihen, että tekemällä jutun toisen ihmisen elämästä se itsessään rikastuttaisi henkilöä jossain muussa kuin rahallisessa mielessä. Väliahdetn mielestä koko dokumentaarista elokuvalta lähtee eettinen pohja, jos ihminen lähtee mukaan rahan vuoksi. Silloin voidaan käytännössä ajatella, että mitä enemmän rahaa esiintyjälle maksetaan, sitä mielenkiintoisempi dokumentaarista tulee. Se taas ei enää vastaa todellisuutta. Väliahdet sanoo, ettei ole koskaan jättänyt dokumentaarista teosta tekemättä sen takia, että rahaa vaatinut esiintyjä jäisi pois. (Väliahdet 22.8.2007.)

Dokumentaarin päähenkilöllä on oltava tarve sanoa asioita, tarve jättää tietynlainen testamentti yhteiskuntaan (Väliahdet 22.8.2007). Usein tämä tarve syntyy asiasta, jolle henkilö on omistautunut, tai jonka hän on oppinut – yleensä kantapään kautta. Se voi syntyä myös tilanteesta, johon henkilö on tahtomattaan ajettu. Pirjo Honkasalon dokumentaareissa näkyy paljon kärsimystä, ja hän myöntääkin monen asian aiheuttavan kipua tekijöille. Tehdessään elokuvaa *Melancholian 3 huonetta* konsepti kuitenkin oli te-

kijälle selvä: kyseessä oli dokumentaarinen elokuva ja kaikki siinä esiintyvät olivat mukana vapaaehtoisesti (Valleala 2004). Tšetšeneillä oli myös motiivinsa esiintyä elokuvassa. Se tarjosi lähes täydellisen uutismuurin takana oleville henkilöille tilaisuuden saada äänensä kuuluville (Aaltonen 2006).

### 5.3.2 Luottamus

Ohjaaja ja esiintyjä ovat työpari, jotka eivät usein ennestään tunne toisiaan. Ilman luottamusta mistään ei tule mitään. Luottamus lähtee kunnioituksesta toista kohtaan. Ideaalissa tapauksessa kumpikin käyttää toista välineenä teeman saamiseksi suuren yleisön tietoisuuteen. Ohjaaja auttaa esiintyjää tuomaan näkemyksensä esiin ja esiintyjä auttaa ohjaajaa tekemään hyvän jutun. Kun keskinäinen kunnioitus on tasapainossa, mitään kysymyksiä ”Kuka vedättää ja ketä?” ei pitäisi edes syntyä. Kuvatessani Jeniferiä ja hänen perhettään São Paulossa, he olivat hyvin rohkeita esiintyjä. Heitä ei jännittänyt eikä hävettänyt omasta elämästään kertominen, vaikka olimme toisillemme täysin vieraita. He luottivat minuun, mutta ennen kaikkea he luottivat itseensä.

Toisessa kuvauspaikassa Rio de Janeirossa oli vaikeampaa. Anderson elää hierarkiassa, jossa esimurrosikäisellä pojalla ei ole päätösvaltaa omiin asioihinsa. Hänen tekemisiään ja esiintymisiään kontrolloivat vanhemmat, joita puolestaan kontrolloi yhteisön johtaja – tässä tapauksessa capoeira-mestre. Anderson oli myös itse hiukan epävarman oloinen. Ilman itseluottamusta on vaikeaa solmia luottamusta muidenkaan kanssa. Epäluuloinen henkilö taas ei voi olla luonteva ja rento kameran edessä. Puhumattakaan, että hän ”unohtaisi” kameran läsnäolon.

Andersonin kanssa antoisimpia ja materiaalin kannalta tärkeimpiä hetkiä olivat tilanteet, joissa ei ollut muita ihmisiä. Poika ei joutunut ottamaan huomioon ympäristön paineita, vaan pystyi olemaan enemmän oma itsensä. Näissä tilanteissa myös meidän välillämme oleva luottamus oli eri tasolla. Honkasalon mielestä naisille dokumentaristin työ on yleensä luontevampaa kuin miehille, vaikka alalla onkin suhteessa vähän naisohjaajia. Hänen tehdessään *Melancholian 3 huonetta* -elokuvaa, kuvausryhmä koostui pääasiassa naisista. Kronstadtin sotilasakatemiassa hän kuvasi 9–14-vuotiaita poikia, joista suurin osa oli orpolapsia. Honkasalo uskoo, että yhtä suuri miehistä koostuva kuvausryhmä ei olisi saanut aikaan samankaltaista luottamusta kuvattaviin. (Valleala 2004.)

Webster huomauttaa, että dokumentaristin on annettava myös itsestään jotakin saadaksesen sille vastinetta. Tekeminen ei voi olla vain kuvattavien yksipuolista antamista (Webster 1995, 2). Myös Kupiainen tutkiessaan antropologina vieraita kulttuureja pitää tärkeänä, että tutkija antaa jotain itsestään kyläyhteisölle. Hänellä voi olla esimerkiksi tärkeää tietoa yhteisön tulevaisuudennäkymistä. Paikallisilla on oikeus tietää, miten heihin suhtaudutaan muualla ja kysyttäessä pitäisi kertoa avoimesti mahdollisista yhteisöä uhkaavista tekijöistä (Viljanen & Lahti 1997, 218).

Toisaalta on vain hyväksyttävä tosiasia, että tekijän ja kohteen suhde on aina toispuoleinen. Orkomies huomauttaa, että on eri asia kun ohjaaja antaa jotain kuvattavalle itsestään kuin toisin päin. Ohjaajan kertomat asiat kun pysyvät vain kuvattavan tiedossa, mutta kuvattavan puheet näkyvät ja kuuluvat kansallisella tv-kanavalla. (Orkomies, 2004, 59.) Esiintyvän tulee aina saada tietää, onko keskustelu tarkoitettu julkaistavaksi vai ainoastaan tausta-aineistoksi (JSN 2005, 6). Toisin sanoen henkilölle täytyy kertoa milloin kamera käy, ja mitkä asiat ja sanomiset tulevat nauhalle.

Ihmisenä ohjelman esiintyjiin voi kiintyä ja kantaa heistä huolta myöhemminkin. Silloin se on kuitenkin tehtävä selkeästi siviilihenkilönä, eikä ammattinsa varjossa. Journalistin tai ohjaajan tehtävä on saada esiin kysymyksiä, joilla on yhteiskunnallista merkitystä. Tätä kautta voidaan tehdä muutoksia. Kun hyvä jälkityö on tehty, pitää päästää irti, eikä jäädä kiinni yhden, läheiseksi tulleen ihmisen kohtaloon. Toimittajan tai ohjaajan on ajateltava laajemmin. Oliveira muistuttaa, että antamalla rahaa kaikille haastatelluille ihmisille ei kuitenkaan voi muuttaa kenenkään elämää pysyvästi. Ihmiset saavat lautasen ruokaa, mutta näkevät seuraavana päivänä taas nälkää. (Oliveira 17.6.2007.) Sen sijaan dokumentaarinen elokuva voi vaikuttaa paljon suurempiin kokonaisuuksiin. Oliveira muistuttaa, että esimerkiksi kriisialueella kuvattu dokumentaari, jota on voitu tehdä parikin vuotta, voi parhaimmillaan saada YK:n puuttumaan konfliktiin ja näin muuttaa useiden ihmisten elämää (Oliveira 17.6.2007).

## 6 PÄÄTELMÄT

Palkkio ei saa olla motiivi dokumentaarisessa teoksessa esiintymiselle. Tämä on lähtökohta, jota pyritään noudattamaan. Esiintyjän täytyy olla mukana omasta vapaasta tah-

dostaan. Hänen tulisi itse löytää omat osallistumisensa motiivit. Näin ollen tekeminen on mielekästä ja arvokasta myös henkilön itsensä kannalta. On tapauskohtaista, haluaako ohjaaja tai tuottaja antaa esiintyjälle lopuksi rahaa tai muunlaisen palkkion kiitokseksi. Dokumentaarisen teoksen päähenkilö on esiintyjä, muttei näyttelijä. Hän ei siis ole ohjaajalla töissä.

Mikäli päähenkilön esiintymisen ehdoksi muodostuu raha, hänen motiivinsa eivät ehkä ole kohdallaan. Tällöin ohjaajan on syytä katsella ympärilleen, josko dokumentaarin tai reportaasin teemaan löytyisi parempi henkilö. Teemakeskeisissä dokumentaarisisissa teoksissa esiintyjä pystytään lähes aina korvaamaan. Esiintyjä toimii kameran kohteena ja välittäjänä teeman esiin tuomiseksi. Silti on aina muistettava, että kyse on ihmisestä ja hänen elämänsä tallentamisesta. Ohjaajalla onkin valtava vastuu vapaaehtoisesti mukana olevasta esiintyjästä. Kun yhteinen urakka on ohi, jälkityötä ei saa koskaan unohtaa. Palkittiinpa esiintyjä rahalla, lahjalla tai kiitoskirjeellä, tärkeää on että tekemisestä jää hänelle hyvä mieli.

Alueilla, missä on turisteja, vallitsee ainainen vastakkainasettelu paikallisten ja ulkopuolisten välillä. Kuvausryhmä yleensä kuuluu näihin ulkopuolisiin. Niinpä ei ole tavatonta, että dokumentaarisessa teoksessa esiintymisestä pyydetään palkkio. Turistialueiden ulkopuolella rahan antaminen voidaan päinvastoin kokea nöyryyttäväksi. Usein dokumentaaria tai reportaasia tehdään tekijälle vieraasta kulttuurista. Silloin tärkeintä on tutustua mahdollisimman hyvin paikallisiin ihmisiin, sääntöihin ja tapoihin. On myös ymmärrettävä ja hyväksyttävä oma ulkopuolisuutensa niin suhteessa kyseiseen kulttuuriin kuin teoksessa esiintyvien ihmisten elämäänsäkin. Tietty ulkopuolisuus voi olla myös voimavara tekijälle. Se ei kuitenkaan vähennä hyvän taustatyön merkitystä niin alueen kulttuurista kuin valitusta aiheestakaan. Mitä paremmat pohjatiedot tekijällä on, sitä luottavaisempi hän voi olla omasta toiminnastaan. Itseluottamus puolestaan auttaa solmimaan luottamusta esiintyjien välillä. Tällä taas on suuri vaikutus siihen, millä mielellä henkilö lähtee mukaan.

Kireät aikataulut ovat yhä useamman ohjaajan suurin huolenaihe. Luova ja tuottava ovat adjektiiveja, jotka yhdistettyinä myyvät hyvin, mutta myös polttavat loppuun nopeasti. Ongelma on kuitenkin hyvin laaja ja monisyinen. Keskustelua aiheesta täytyy pitää yllä, mutta samalla täytyy tehdä töitä tässä ja nyt. Liian pieniä budjetteja ja rahanahneita tuottajia on aina helppo syyttää. Käytännössä on kuitenkin jokaisen oma päätös, millai-

seen työhön suostuu. Aikatauluista sovittuaan ja sopimukset allekirjoitettuaan ohjaaja sitoutuu tekemään ja saattamaan teoksen valmiiksi.

Työmäärä pitää osata suhteuttaa omiin taitoihin, ajankäyttöön, tavoitteisiin ja annettuun budjettiin. Aikataulut eivät petä yksinään. Ne ovat ihmisistä kiinni ja viime kädessä järjestelykysymyksiä. Kiire voi olla satunnaista, mutta joillekin se on elämäntapa. Itse opin oman projektini aikana, että viiden minuutin inserttiä tehdessä ei tarvitse, eikä voi mennä kovin syvälle aiheen sisään. Ohjelmalla on lupa olla pinnallisempi katsaus. Tämän taas tulisi viedä vähemmän aikaa ja energiaa niin tekijältä kuin esiintyjiltäkin. Pitkä dokumentaari puolestaan ei kannu, jos sitä ei ole todella huolella mietitty. Ikä, kokemus ja tekninen varmuus tuovat lisää luottamusta, tilannetajua ja uskottavuutta. Niitä odotellussa asiaa voi kompensoida valmistautumalla hyvin kuvauksiin sekä rajaamalla aihe ja käytettävä aika realistisesti.

Tutkimusta tehdessäni olen pohtinut, olisiko palkkioista hyvä olla tekijöille jonkinlaisia suosituksia. Lainsäädännön piiriin asia ei mielestäni kuulu, sillä dokumentaaristen teosten esiintymispalkkiot ovat eettisiä kysymyksiä. Myöskään asia ei ole vain suomalaisten journalistien ja dokumentaristien päänsärky, vaan samoja kysymyksiä mietitään kaikkialla. Suosituksia pitäisikin esimerkiksi pohtia IFJ:n (International Federation of Journalists) kaltaisissa kansainvälisissä järjestöissä. Toisaalta kaikki teokset ja projektit ovat hyvin omanlaisiaan. Voi olla hyväkin, että niihin liittyvät kysymykset esiintymispalkkioista jäävät kunkin ohjaajan punnittaviksi. Dokumentaaristen teosten tekijät toimivat kuitenkin alalla, johon päädytään yleensä kutsumuksen eikä taloudellisten intressien vuoksi.

## LÄHTEET

## Kirjalliset lähteet

Aaltonen, Jouko 2005. Antropologisen elokuvan tekoprosessi [visuaalisen antropologian seminaari 1.-2.12.2005]. Alkio-opisto ja Humak 2005. [WWW-dokumentti] <[http://www.alkio.fi/linjat/ak/vis\\_antrop\\_semin\\_2005.html](http://www.alkio.fi/linjat/ak/vis_antrop_semin_2005.html)> (luettu 11.9.2007).

Aaltonen, Jouko 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa - dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi [mm. Pirjo Honkasalon ja Virpi Suutarin haastatteluja]. Väitöskirja. Helsinki: Like ja Taideteollinen korkeakoulu.

Aunimo, Rane 2005. Elokuvalla on kyky puhua siitä, mistä ei voi puhua [Pirjo Honkasalon haastattelu]. Uutispäivä Demari 7.10.2005. [WWW-dokumentti] <<http://www.demari.fi/Article.jsp?article=3556>> (luettu 18.8.2007).

Barsam, Richard M. 1992. Nonfiction Film: A Critical History. Bloomington: Indiana University Press.

DocPoint 2004a. Helsingin dokumenttielokuvafestivaali [katalogi: Nytpä tahdon olla mä]. DocPoint ry 12/2003. [WWW-dokumentti] <<http://www.docpoint.info/katalogi/index.php?tyyppi=elokuva&elokuva=118&kieli=suomi&katalogi=1&vuosi=2004>> (luettu 10.8.2007).

DocPoint 2004b. Helsingin dokumenttielokuvafestivaali [lehdistötiedote 9.12.2003]. DocPoint ry. [WWW-dokumentti] <[http://www.docpoint.info/press2004/tiedote\\_finnkino.html](http://www.docpoint.info/press2004/tiedote_finnkino.html)> (luettu 10.8.2007).

Elonet 2006. Suomalainen elokuvatietokanta. Suomen elokuva-arkisto ja Valtion elokuvatarkastamo. [WWW-dokumentti] <<http://www.elonet.fi/>> (luettu 11.9.2007).

Être et avoir - Um film de Nicolas Philibert 2003. Elokuvan viralliset kotisivut. [WWW-dokumentti] <<http://chipsquaw.free.fr/etreetavoir/>> (luettu 20.8.2007).

Gentleman, Amelia 2004. Film's fallen hero fights on for his class [artikkeli The Observer-lehdestä]. Guardian Unlimited - The Observer. 3.10.2004. [WWW-dokumentti] <<http://observer.guardian.co.uk/international/story/0,,1318447,00.html>> (luettu 10.8.2007).

Helke, Susanna 2006. Nanookin jälki: tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Väitöskirja. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena 1991. Teemahaastattelu. Helsinki: Yliopistopaino.

Hoikkala, Hannamari 2006. Close-Up: Kohtaamisia dokumentaarisessa todellisuudessa. WiderScreen.fi 16.10.2006. [WWW-dokumentti] <<http://www.widerscreen.fi/2006/2/print/Hoikkala%20-%20Kohtaamisia%20dokumentaarisessa%20todellisuudessa.htm>> (luettu 30.8.2007).



Ibope [brasilialainen tilastokeskus] 2003. Analfabetismo funcional atinge 38% em pesquisa [artikkeli Folha de São Paulo –sanomalehdessä 9.9.2003]. Folha Online 2003. [WWW-dokumentti]  
<<http://www1.folha.uol.com.br/fofha/educacao/ult305u13599.shtml>> (luettu 12.9.2007).

Journalistin ohjeet 2005. Helsinki: Julkisen sanan neuvosto. [Saatavana myös WWW-dokumenttina]  
<[www.jsn.fi/jourohje.html](http://www.jsn.fi/jourohje.html)> (luettu 3.9.2007).

Kielitoimiston sanakirja 2006. Toimitus: Grönros, Eija-Riitta et al. Helsinki: Kotimaisien kielten tutkimuskeskus.

Kupiainen, Jari 1997. Antropologin suorituspainet Salomonsaarilla. Teoksessa Kaukaa haettua: kirjoituksia antropologisesta kenttätyöstä. Toim. Viljanen, Anna Maria & Lahti, Minna. Helsinki: Suomen antropologinen seura. 213–223.

Lichfield, John 2003. Village teacher hit film makers for share of millions [artikkeli The Independent-lehdestä 10.10.2003] Find Articles 2003. [WWW-dokumentti]  
<[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_qn4158/is\\_20031010/ai\\_n12730438](http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20031010/ai_n12730438)> (luettu 25.8.2007).

Lihtonen, Juhani 1972. Kahden kulttuurin kohtaamisesta [Parnasso 7/1972]. Toinen Suomi -projekti 2003. [WWW-dokumentti]  
<[www.toinensuomi.net/lappi/lappi\\_kirjallisuuttaLihtonen.html](http://www.toinensuomi.net/lappi/lappi_kirjallisuuttaLihtonen.html)> (luettu 5.8.2007).

Mikkonen, Kati 2007. Yle X - Popkulttuuri - Elokuvat - Nytpä tahdon olla mä [arvostelu elokuvan DVD:stä]. YleX 26.6.2007. [WWW-dokumentti]  
<[www.yle.fi/ylex/arkisto/videoarviot.53.shtml](http://www.yle.fi/ylex/arkisto/videoarviot.53.shtml)> (luettu 12.8.2007).

Nichols, Bill 2001. Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press.

Nordiska rådets filmpris 2005. Melancholian 3 huonetta. Dokumenttielokuva. [WWW-dokumentti]  
<<http://www.norden.org/nr/pris/film/2005/fi/kandidater.asp#MELANCHOLIAN%20%20HUONETTA>> (luettu 16.8.2007).

Nousiainen, Anu 1998. Reportaasin renessanssi. Teoksessa Journalismia! Journalismia? Toim. Kantola, Anu & Mörä, Tuomo. Helsinki: WSOY. 117–137.

Orkomies, Sari 2004. Ketä sillä loukataan? Dokumentaristin eettiset valinnat suhteessa kuvattavaan ja yleisöön. Journalistiikan pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto: Viestintätieteiden laitos. [WWW-dokumentti]  
<<http://selene.lib.jyu.fi:8080/gradu/v04/G0000545.pdf>> (luettu 15.6.2007)

de Rezende, Guilherme Jorge 2000. Telejornalismo no Brasil. São Paulo: Summus Editorial.

Routio, Pentti 2007. Kyselevät tutkimustavat. Taideteollinen korkeakoulu. [WWW-dokumentti] <<http://www2.uiah.fi/projects/metodi/064.htm>> (luettu 8.8.2007).

Ruby, Jay 2000. Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology. Chicago: University of Chicago Press.

Schatzman, Leonard & Strauss, Anselm L. 1973. Field Research - Strategies for a Natural Sociology. New Jersey: Prentice-Hall.

Sharma, Leena & Blåfield, Ville 2007. Ken leikkiin ryhtyy... - julkisuuden himo ja hinta. Helsinki: Ajatus.

TAIK opinto-opas 2003–2005. Elokuvataiteen ja lavastustaiteen osasto [Dokumentin lajityypit/leikkaus III].

Valleala, Siru 2004. We met Pirjo Honkasalo [haastattelu SixDegree-lehdessä 7.4.2004]. SixDegree 2004. [WWW-dokumentti]  
<<http://www.6d.fi/portrait/page.2005-09-01.0595414600>> (luettu 15.8.2007).

Vuortama, Timo & Kerosuo, Lauri 2004. Viestinnän lait ja säännöt. Karkkila: Kustannus-Mäkelä.

Webster, John 1995. Tissit ja tango – Don't tell Daddy. Lopputyön kirjallinen osa. Taideteollinen korkeakoulu: Elokuvataiteen osasto.

Webster, John 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta [alustus AVEK:in, Yleisradion ja Suomen Elokuvasäätiön dokumenttipäiville]. Elokuvataju 12/1996. [WWW-dokumentti].  
<[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster\\_dokumenttielokuvan.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp)> (luettu 11.9.2007).

Winston, Brian 2000. Lies, Damn Lies, and Documentaries. London: British Film Industry.

Yhtyneet-sopimus 2006. Helsinki: Radio- ja televisiotoimittajien liitto. [Saatavana myös WWW-dokumenttina]  
<[www.rttl.fi/fi/upload/files/yhtyneet\\_sopimus.pdf](http://www.rttl.fi/fi/upload/files/yhtyneet_sopimus.pdf)> (luettu 3.9.2007).

#### AV-lähteet

Brasilia-insertit 2007. Televisioinsertit Rakkaudesta capoeiraan ja Rakkaudesta futikseen. Ohjaus Satu Niemi. Tuottaja Visiorex.

Joutilaat 2001. Ohjaus Helke, Susanna & Suutari, Virpi. Tuottaja Kinotar.

Kusum 2000. Ohjaus Jouko Aaltonen. Tuottaja Illume.

Melancholian 3 huonetta 2004. Ohjaus Pirjo Honkasalo. Tuottaja Millenium Film.

Nytpä tahdon olla mä. Être et Avoir 2002. Ohjaus Nicolas Philibert. Ranska.

Tissit ja Tango – Don't tell daddy 1994. Ohjaus John Webster. Tuottaja Epidem.

## Haastattelut

Oliveira, Adreane. Journalisti. Haastattelu Helsingissä 17.6.2007.

Uljas, Ditte. Ohjaaja. Haastattelu Helsingissä 16.8.2007.

Väliahdet, Pentti. Tuottaja. Haastattelu Helsingissä 22.8.2007.

## LIITE 1

### Teemahaastattelujen kysymysrunko

Tulisiko reportaaseissa, dokumenteissa tai henkilökuvissa esiintyville ihmisille maksaa palkkio?

Onko tilanteita, missä pitäisi maksaa ja missä ei? Onko maksaminen tapauskohtaista?

Jos palkkioita maksetaan, eikö niitä pitäisi maksaa kaikille? Perustuuko käytäntö siihen, kuka ymmärtää kysyä?

Mikäli palkkioita maksetaan, millaisista summista on kyse?

Onko tilanteita, joissa henkilökuvan päähenkilölle tai muulle kuvattavalle maksaminen heikentää journalistista uskottavuutta?

Eikö ole eettisesti epäilevää, että kuvattava henkilö ei saa palkkiota ”työstään”?

Vaikuttavat dokumenteissa esiintyvien henkilöiden palkkioihin:

- 1) Julkisuusstatus?
- 2) Henkilön korvattavuus toisella esiintyjällä?
- 3) Henkilön omat vaatimukset tai ehdotukset palkasta?
- 4) Jokin muu, mikä?

Voiko rahallisen palkkion mielestäsi korvata esim. jollakin tavaralla?

Millaiset ihmiset yleensä haluavat esiintymispalkkion? Vaikuttaako siihen heidän asemansa tai asuinpaikkansa?

Oletko huomannut eroa esiintymispalkkiovaateissa turistialueilla ja niiden ulkopuolella? Mistä luulet, että paikalliset eroavaisuudet johtuvat?

Missä menee ns. tavallisen ja julkisuuden henkilön raja?

Jos dokumentti voittaa palkintoja festivaaleilla, ansaitseeko myös esiintyjä osansa potista?

Oletko huolissasi suurten televisioyhtiöiden vallankäytöstä?

Oletko kuullut mahdollisista väärinkäytöksistä, joissa kommentteja on ”ostettu” ja myöhemmin on selvinnyt, etteivät ne olleetkaan totta?

Onko itselläsi ollut tilanteita, joissa on syntynyt erimielisyyksiä palkkion maksusta? Kuinka tilanteet ovat ratkenneet?

Haluatko vielä sanoa jotain aiheeseen liittyen?